

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента
России Б. Н. Ельцина»
Уральский гуманитарный институт
Кафедра истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры

На правах рукописи

Юань Мэнмэн

**БЕСТИАРИЙ КАК КУЛЬТУРНЫЙ КОД В РУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ
КУЛЬТУРЕ**

5.7.8. Философская антропология, философия культуры
Диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель:
доктор культурологии, доцент,
Маргарита Юрьевна Гудова

Екатеринбург – 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ПОНЯТИЕ КУЛЬТУРНЫЙ КОД В СОВРЕМЕННЫХ ФИЛОСОФСКО-СЕМИОТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ	
1.1. Концепт «культурный код» в российской и китайской семиотике.....	23
1.2. Бестиарий как символическая система: воображаемый зверь-знак и культурный код.....	43
ГЛАВА 2. ПРАКТИКИ ФОРМИРОВАНИЯ БЕСТИАРНОГО КОДА В КУЛЬТУРЕ	
2.1. Определенность бестиарного кода в древних памятниках китайской культуры (от визуального к вербальному).....	66
2.2. «Звериный стиль» как визуально-пластический код в культуре скифов...86	
2.3. Художественное конструирование бестиарного кода уральской горно-заводской культуры в сказах П.П. Бажова	92
2.4. Реактуализация звериных кодов и ценностей древней китайской культуры в произведениях глобальной медиаиндустрии.....	101
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	115
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	120
Приложение 1. Звери-знаки китайской и русской культуры.....	135
Приложение 2. Бестиарный код в бронзе эпохи Хань и Чжоу.....	160
Приложение 3. Памятники искусства скифов в «зверином стиле».....	164
Приложение 4. Список художественных фильмов и сериалов, снятых по мотивам «Шань Хай Цзин».....	165
Приложение 5. Список компьютерных игр, созданных по сюжетам «Шань Хай Цзин».....	168
Приложение 6. Образы зверей-знаков бестиария «Шань хай цзин» в мультипликации и компьютерных играх.....	169

Введение

Актуальность исследования. Одной из актуальных проблем современной философии культуры является сравнительный анализ культур, принадлежащих к разным культурно-цивилизационным типам. Разница культур Китая и России является, казалось бы, очевидной: это разница языков, представлений о движении и развитии, времени, темпоральности и истории, человеке, длительности и ценности жизни, отношениях между человеком, культурой и природой. С другой стороны, когда ученые пытаются эксплицировать различия двух своеобразных, активно взаимодействующих и дружественных культур, то выясняется, что за тысячелетия добрососедского сотрудничества в культурах Китая и России возникло много схожих черт и требуется достаточно тонкий сравнительный анализ, рассматривающий не просто культуру Китая или России в целом, а ее отдельные подсистемы, элементы, особенности их функционирования. Такой сравнительный анализ позволит выявить сходства и различия пусть на более частном феномене культуры, но позволит на примере различий в частном, увидеть закономерные сходства и различия в общем явлении. Поэтому мы считаем возможным и важным рассмотреть сравнение культур Китая и России с точки зрения того, как в них сформировались и развиваются отношения внутри важнейшей подсистемы «культура-природа-человек». Из всех элементов этой подсистемы мы избираем в качестве предмета анализа зверя, постоянного спутника и соперника человека в мире природы, и носителя важнейших образов в мире культуры.

Другой проблемой культур-философской компаративистики является разработка критериев сравнения культур. На наш взгляд, одной из наиболее полно разработанных и в полной мере оригинальных концепций культуры в российской-советской-русской философии культуры является семиотическая концепция, охватывающая и процессы семиозиса культуры, и структуру и функционирование семиосферы, и отдельные компоненты семиотической системы культуры, такие как знак, культурный код, семиотические универсалии культуры.

Разрабатывая категориально-понятийный аппарат семиотического метода

философского анализа культуры, представители московско-тартусской семиотической школы: С.С. Аверинцев, В.С. Библиер, Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, и другие, выходили на проблемы культурного наследования, культурной преемственности и культурной памяти, осуществлявшихся в знаково-символических культурных текстах, памятниках, мифах, обсуждали проблемы самоопределения человека в культуре и знаково-символической репрезентации идентичности, формирования и передачи ментальной матрицы культуры. Проработанность представлений о семиосфере культуры в целом и о ее отдельных структурных элементах, на наш взгляд, позволяет использовать семиотический подход в качестве основного для сравнительного анализа таких непохожих, и в то же время, непрерывно взаимодействующих российской и китайской культуры. В качестве критерия для сравнения мы избираем понятие «культурный код», его философско-семиотическое понимание в российской и китайской науке, а также практики формирования «бестиарного культурного кода».

Ю.М. Лотман утверждает, что сама культура, опираясь на структуры естественного языка, обладает способностью хранить и передавать социально значимую информацию как в синхроне – здесь и сейчас, так и во времени, из поколения в поколение. Возникает определение культуры следующего характера – «С точки зрения семиотики, культура представляет собой коллективный интеллект и коллективную память, т. е. надындивидуальный механизм хранения и передачи некоторых сообщений (текстов) и выработки новых»¹. Понимая культуру как универсальную семиотическую систему, мы развиваем понимание культуры как многоуровневой знаковой системы и «ненаследственной памяти коллектива».

Семиотика культуры опирается на широкое понимание текста как многоуровневого образования, существующего как в форме речевой деятельности (устной или письменной), так и в виде предметности (вещь тоже может выступать как текст), и способного к порождению нового смысла. Важным элементом функционирования текста в культуре является предшествующий текст, с которым

¹ Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.2000, с.487.

первый вступает во взаимодействие, совокупность предшествующих текстов культуры составляет такой элемент семиосферы как контекст.

Во-первых, если анализировать культуру как систему текстов, то необходимо признать, что каждый знаково-значащий элемент культуры не находится в изоляции, а оказывается включенным в ту культурную реальность, в которой он функционирует. Это означает, что культурный контекст всегда состоит из множества предшествующих текстов, связанных между собой историческими, смысловыми и иными связями. Как установили российские семиотики, «можно выделить несколько видов контекстов, реально влияющих на процесс функционирования текста культуры. Основными из них являются: 1) эмоционально-оценочный контекст, связанный с индивидуальным характером воспринимающего; 2) событийный контекст; 3) контекст социально-исторический, соответствующий времени создания текста; 4) контекст функционирования культурного текста».

Понятие культурного смысла является важным компонентом исследования культуры как знаковой системы. Если рассматривать культуру как механизм социального наследования, то она включает в себя мир артефактов (он тоже несет в себе информацию), мир знаков (язык, как знаковая система, числовая символика, даже дорожные знаки), мир смыслов (некий элемент, который с одной стороны обладает самостоятельным статусом, с другой стороны мир смыслов может порождаться и через систему артефактов, и через знаковую систему). Любой текст культуры выполняет две главных функции: 1. Функция социального наследования; 2. Коммуникативная функция в режиме on-line.

Ю.М. Лотман вводит понятие «семиосфера» или «семиозис». Важно подчеркнуть, что семиозис осуществим только в сообществе интерпретаторов, между которыми существует согласие относительно правил интерпретации. Деятельность сообщества и состоит в непрерывно продолжающемся семиозисе. Знак, произведенный одним субъектом, интерпретируется другими, т.е. порождает интерпретанту. Последняя, в свою очередь, выступает как другой знак, также подлежащий интерпретации. Таким образом, объект (т.е. «сама реальность»), по

поводу которого происходит общение, никогда не представлен непосредственно. Для членов сообщества, включенных в единую культурную систему, он всегда скрыт за совокупностью знаковых опосредований, т.е. представлен для понимания лишь в рамках семиосферы.

Главными элементами, составляющими структуру семиосферы являются вторичные моделирующие системы. «Под "вторичными моделирующими системами" (или как мы их назвали «культурными кодами») имеются в виду такие семиотические системы, с помощью которых строятся модели мира или его фрагментов. Эти системы являются вторичными по отношению к первичному естественному языку, над которым они надстраиваются...»². Вторичные моделирующие системы многочисленны и разнообразны. Это языки таких форм культуры, как мифология и религия, философия и наука, право и политика, спорт, реклама, телевидение, Интернет и др. Культура в рамках семиотического подхода представляет собой сложную систему знаковых моделирующих систем, как первичного характера (естественный язык), так и вторичных моделирующих систем (искусственные языки, мифология, религия, искусство и так далее). Мы рассмотрим в качестве вторичной моделирующей системы бестиарий и бестиарные коды культуры, зверей в их знаковой функции.

Бытие культуры предполагает существование человека как активного творческого субъекта, не просто воспринимающего информацию, а способного к ее интерпретации, а значит к производству новых смыслов.

Коммуникация в поле культуры происходит в широком и многоуровневом поле уже сформированных смыслов, образующих особое семиотическое пространство – семиосферу. Когда мы говорим о межкультурной коммуникации, мы всегда должны иметь в виду, что те смыслы, которые мы пытаемся передать, не всегда могут быть адекватно поняты, потому что мы исходим из определенной системы культурных кодов. И постижение другой культуры должно быть ориентировано на понимание тех культурных кодов, которые фундируют эту культуру.

Культура выполняет ряд важнейших функций, главными из которых выступают

² Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.2000, С. 520.

функция социального наследования и смыслопорождающая функция. Если рассматривать культуру как механизм социального наследования, то она включает в себя мир памятников культуры (носителей информации), мир знаков и языков культуры, мир смыслов (устойчивых отношений между знаком-значением или означаемым-означающим, формирующихся в определенном контексте).

Другой аспект понимания культуры как смыслопорождающего механизма представлен концепцией М.М. Бахтина. Бахтинский подход скорее является экзистенциально-феноменологическим, чем семиотическим, однако проблема семантики языка – формы – субъектных отношений в произведении является для этого исследователя ключевой.

Главная идея М.М. Бахтина состоит в том, что человек, являясь одновременно и субъектом и продуктом культуры всегда находится в отношениях многоуровневого диалога как с миром, так и с самим собой. Каждый феномен культуры несет в себе ценностное содержание, а, следовательно, не имеет однозначного смысла. Так любой факт истории, или произведение искусства, и даже просто произнесенное слово приобретает свое значение и обретает смысл лишь при наличии «собеседника».

Для культуры как формы бытия человека безразлично – выступает ли собеседником отдельный живой человек, или это мысли, идеи, ценности, воплощенные в письменном слове, научной теории или норме поведения. Бахтинская идея «спора-согласия» оказалась чрезвычайно продуктивной с точки зрения культурологического подхода. Действительно, человечество находится в постоянном диалоге с самим собой – с собой как историческим субъектом, с собой как с носителем нравственных ценностей, с собой как с «существом» разделённым на множество национальных культур.

Диалогичность культуры в работах М.М. Бахтина раскрывается в нескольких аспектах: 1) диалог как сущностная черта всякого феномена культуры; 2) диалог как система отношений человека и феноменов культуры; 3) диалог как форма связи между определенными культурными целостностями.

Характерной чертой диалога в поле культуры является его незавершенность. На

эту незавершенность указывает М.М. Бахтин, говоря о проблеме большого времени. «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит и безграничное прошлое и в безграничное будущее). Даже *прошлые*, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, стабильными) – они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога».

В межкультурном диалоге, в понимании М.М. Бахтина, речь может идти не только о взаимодействии отдельных субъектов культуры, но и об отношениях между культурами как целостностями. Философия культуры исходит из признания культурного плюрализма: культуры существуют, сосуществуют как уникальные целостности, каждая из которых самоценна и самодостаточна. Нет культур малых и больших, важных и неважных. Само многообразие культур, каждая из которых чувствует, осознает свои границы, свою непохожесть, с одной стороны, а с другой – признает уникальность иной культуры, ее право на существование, с необходимостью ставит вопрос об их взаимных отношениях, связях и взаимодействиях.

Одним из значимых феноменов культуры является культурный код как элемент развитой семиотической системы. Особое место среди культурных кодов культуры занимают бестиарные коды, представляющие собрание художественно осмысленных, воображаемых образов зверя.

Эпитет «воображаемые» является в данном случае принципиально важным, поскольку связан с философскими представлениями о способах формирования национальной культуры. Вслед за Б. Андерсеном, Ж. ле Гоффом, и другими исследователями, мы считаем, что национальные культуры формируют свою общность не только воображая ее в национальных языках, но и в других, объединяющих различные этнические группы в единую культурную общность, семиотических системах культуры, в том числе, используют для построения национальной идентичности вторичные моделирующие системы, к которым относятся различные воображаемые знаки и символизируемые ими сущности, и в том числе, коды национальных культур.

В китайской и русской культуре среди различных вторичных моделирующих систем особую роль играют бестиарии и населяющие их существа. В основе формирования бестиария лежит имеющая тысячелетнюю историю богатая и разнообразно оформленная культура взаимодействий человека с животными. Животные, кодируя в себе культурные смыслы различных эпох, формировали систему представлений об окружающей действительности и определенного общества о себе самом. Различные способы производства, условия жизни, национальные характеры и эстетические ощущения русского и китайского народов наделили животных специфическими качествами, а в искусстве, дизайне и медиа были созданы множества изображений реальных и вымышленных живых существ с различными формами и социокультурными функциями.

Бестиарии, изначально, это средневековые сборники, в которых описываются повадки и особенности реальных и вымышленных животных. Характерной чертой бестиария является сакральное, этическое и воспитательное значение, приписываемое определенным животным. С непрерывным развитием человеческой истории и постепенным углублением интеллектуального опыта, культурные коннотации, которые несут в себе бестиарии, становятся все более сложными. Бестиарии продолжают существовать и развиваться и в современной культуре, они появляются в произведениях литературы, кино, дизайна и медиа, несут как аллегорические, так и дидактические значения и смыслы.

Бестиарий на современном уровне развития философской и семиотической теории может быть изучен как отдельный и значимый феномен культуры. В современной науке ученых интересует, почему в отдельные эпохи интерес к зооморфным образам в искусстве и литературе усиливается и затухает, какие образы и значения персонажей бестиария остаются неизменными на протяжении столетий, а какие активно трансформируются и перерабатываются в истории культуры, почему зооморфные образы дрейфуют из сферы фольклора и искусства для детей в пропаганду и медиа; эти и многие другие вопросы нуждаются в том, чтобы быть проясненными в современной философии культуры.

Особой актуальностью на наш взгляд обладает не просто формирование

философских представлений о бестиарии как феномене культуры, но и о его социокультурных функциях, среди которых важнейшей нам представляется функция культурного кода культуры.

Бестиарный культурный код мы будем понимать как систему культурных кодов, передающих культурные ценности и особенности двух стран, и являющихся комплексным отражением географического положения, среды обитания, истории и культуры, социальных изменений, религиозных верований, образа жизни и обычаев. Изучение культурных кодов на основе образов животных позволяет выявить правила их формирования, а также историю, религию, обычаи, эстетику и другие культурные феномены, которые они воплощают.

Степень научной разработанности темы исследования

Проблематика культур-философской компаративистики опирается, как правило, на исследование ментальных оснований культур, отрефлексированных в философских трудах представителей сравниваемых культур. В рамках нашего исследования нас интересует степень разработанности семиотической проблематики и метода в России и в Китае, а также тематизация и глубина уже осуществленных сравнений философско-семиотических представлений в Китае и в России.

В России развитие семиотики имеет давний характер. Оно началось в первом десятилетии XX века и тесно связано с исследованиями представителей формальной школы (Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, Б. Шкловский и Р. Jakobson). Открытия представителей формальной школы об «остраняющем приеме», «художественном монтаже», «мелодике стиха», сильнейшим образом повлияли на развитие философии культуры и философии искусства в России и во всем мире. Под влиянием трудов русских ученых развивались такие направления философии как структурализм и постструктурализм, сформировалась московско-тартуская научная школа.

О роли знаковых систем в культуре писали В.Н. Топоров и Ю.М. Лотман, они рассматривали культуру как особый язык или знаковую систему. Как писал Ю.М. Лотман, семиотика культуры заключается не только в том, что культура

функционирует как знаковая система, но в том, какие коды и тексты, значения и смыслы она в себя вбирает. Бестиарии рассматриваются в современной науке как знаково-семиотические комплексы, создающие объемный смысл, который постигается в полной мере только из отношения всех элементов между собой и каждого из них к целому. Понимание бестиария как совокупности зооморфных образов в культуре и множества их знаково-семиотических значений ввел А.Е. Махов. К его пониманию бестиария присоединяются такие ученые как О.Л. Довгий, Е.В. Дубовая, А.А. Медведев, Л.М. Яксяргин и другие.

В Китае в рамках семиотического подхода проводится множество исследований бестиария. Например, Профессор Бай Лимэй из Северо-Западного педагогического университета, Яо Юань из Нанкинского педагогического университета исследовали семиотическое значение традиционных китайских изображений драконов. Чжан Хайминь и Хуан Дингуань из Аньхойского инженерного университета, проанализировали систему культурных символов китайского тигра на основе теории круга культурных символов Лотмана. Тан Сяоцин из Нанкинского университета авиации и астронавтики интерпретировал символы животных в романе «Власть» и «Белая кость» как символы с многослойными культурными коннотациями. Ли Хао рассматривает культурные коды и символические значения собаки с кросс-культурной точки зрения. Юй Хуэйчуань, Чан Вэйхуа рассматривают применение символов животных в дизайне. В последние годы изображения бестиария из классического китайского шедевра «Шань Хай Цзин»³ широко используются в фильмах, телесериалах, мультфильмах и онлайн-играх. Мы считаем, что социокультурная ценность этих образов бестиария, ставших популярными элементами в современном Китае, заслуживает более глубокого изучения.

Тема бестиария в русской и китайской культуре может иметь различные проблематизации. Мы заострим наше внимание на одном из возможных аспектов — бестиария как культурного кода.

В теоретической семиотике определенная система знаков называется код, когда

3 Каталог гор и морей. Шань хай цзин. Перевод Яншиной Э. М. [J]. М., 2004.

она является основой для передачи семантического значения, системой знаков с определенным фреймом и смыслом. Основная функция культурных кодов – выделение различных особенностей национальных культур и формирование представлений об определенных типах культуры на основе пересечения некоторых совокупностей культурных кодов. Поэтому семиотическое осмысление роли русских и китайских bestiариев как кодов национальных культур, практик их употребления и интерпретации в культуре, а также сравнительный анализ подразумеваемых смыслов, позволяют определить ценностные ориентации культуры на разных этапах ее развития и углубить понимание особенностей процесса смыслообразования в определенной культуре.

О культурном коде писали такие ученые как Р. Барт, Ю.М. Лотман, В. Красных, М.Л. Ковшова, И.А. Купцова, Н.А. Симбирцева, В.Н. Телия, В.Н. Топоров, А.Р. Усманова, У. Эко. Спецификой понимания культурного кода у Ю.М. Лотмана и его последователей, является его многоуровневость. Ю.М. Лотман исследует культурный код как явление семиотическое, культурологическое и лингвистическое.

В Китае, сегодня не так много ученых, исследующих концепт культурного кода. Китайскими учеными Чжао Ихэн и Ли Ючэн были написаны такие статьи и книги, посвященные исследованиям культурного кода как «Введение в семиотику», «Введение в теоретическую семиотику». Определение культурных кодов часто смешиваются с концепциями символов и знаков. Есть такие современные ученые, разрабатывающие данную проблему, как Ван Жуйся, Ду Сяоин, Ли Ючжэн, Лиан Фу, Лу Мин, Луо Ган, Ляо Хайцзиня, Фэн И, Чжан Цзинь, Чжао Ичэн, Чэнь Сяовэй, Шань Бо, Юань Цзесюн, Ян Юфу, Яо Дэнчжэнь. Они разрабатывают проблему культурного кода в разных аспектах: применительно к дизайну, рекламе, архитектуре, медиакультуре, исследуют соотношение культурных кодов традиционной и актуальной китайской культуры, культурных кодов во фразеологизмах китайской и американской культуры.

О роли воображения и воображаемых сущностей в процессе конструирования национальных культур писали такие ученые как Б. Андерсен (Воображаемые сообщества), Гиренок Ф.И., Жак ле Гофф (Средневековый мир воображаемого),

Ерохина Е.А., Картье-Брессон А., Савченкова Н.М., Соколов Б.Г., Суворов Н.Н., Янушевская Е.В.

В рамках исследования воображаемых зверей-знаков как бестиарных знаково-семиотических комплексов выделяются такие тематизации как бестиарий определенной культурной эпохи, бестиарий определенной национальной или региональной культуры, бестиарий в творчестве определённого художника или в структуре художественного произведения., определенного памятника культуры.

О бестиариях определенных культурных эпох пишут такие ученые как А.И. Махов, О.Л. Довгий, Е.В. Дубовая, А.А. Медведев, Л.М. Яксяргин и другие.

Про бестиарию определенной национальной культуры — К.А. Добрикова, Л. В. Савченко, М. В. Румянцева. Как Л. В. Савченко, они считают, что бестиарии в культурной традиции духовного мировоззрения должны занимать отдельное звено и принадлежать к демонологическому-антропоморфному этнокоду. А по мнению Румянцева, звери бестиария не только бытуют в культуре как персонажи или элементы фольклора, но и, являясь культурными знаками, передают стереотипы, что делает возможным обращаться к их образам в художественном дискурсе.

О бестиарии китайской культуры пишут У.Н. Решетнёва, А.П. Терентьев-Катанский, Г.А. Ткаченко, Н.Л. Адилханян, китайские ученые: 章行, 庞秉璋, 薛青林, 徐丽慧, 顾晔峰, 邓伍英, 沈有楠. О китайских визуальных бестиариях эпохи бронзы пишут Фан Х., Цзичао В.

О бестиарии в русской культуре пишут А. Боссарт, О.Л. Довгий, О.В. Белова, К.М. Королев, Н.Е. Лихина, К.А. Нагина, О. Постнов.

О зооморфных образах в творчестве П.П. Бажова писали такие ученые как А. Иванов, Е.А. Кислова, М.Н. Липовецкий, А.А. Медведев, С.В. Мельникова, Е. Швабауэр, Е.В. Харитоновна. Связь зооморфных образов и кодов определенных культур прослежена такими учеными как Г. Х. Бухарова, Л.А. Диярова, М.Н. Храмова, С.А. Шихгереева.

Творчество П.П. Бажова как конструирование культурного кода уральской горнозаводской культуры исследовано такими учеными как В.В. Блажес, М.А. Литовская Л.П. Быков, Г.А. Григорьев, Е.А. Кислова, М.Н. Липовецкий, С.В.

Мельникова, Е.В. Харитонова и другими.

В качестве важнейшего источника по китайскому бестиарию выступает древнее собрание мифов «Шань хай цзин» («Каталог гор и морей»). Изучение «Шань хай цзин» никогда не прекращалось в китайских академических кругах. В последние два десятилетия появилось множество научных работ по изучению «Шань хай цзин». Ань Цзин, Чжан Эрроу, Оуян Цзянь, Чэнь Кан Чуань, Сюй Сянчжи, Ли Хэнмэй, Е Шу Сянь, Ван Цзяньцзюнь, Ван Хунци, Ло Чжитянь и Чжань Цзыцин интерпретировали «Шань хай цзин» в целом; Ху Юаньпэн, Чжан Бутянь, Чжан Гопин, Цзинь Жунцюань, Гэ Лань и Сунь Южэнь систематизировали результаты исследований «Шань хай цзин» в виде обзора литературы; многие другие ученые провели отдельные исследования по определенной теме, мифологическому сюжету, историческому или географическому месту в «Шань хай цзин».

Среди них Пан Бинчжан изучал бестиарии в «Шань хай цзин», Сюй Лихуй и Гу Ефэн исследовали образы бестиарий, а Цуй Эмили, Хуан Яньфан, У Чжэнкай, Го Тяньчжи, Чэнь Цзюньци, Лю Кэ, Цай Хуан и Го Жун изучали образы бестиариев в скульптуре, керамике, живописи, дизайне, костюме, анимации, играх и пластических искусствах Китая.

Китайский эпос «Шань хай цзин» исследовали такие русские авторы как А.Х. Ахмадьянова, Н.Л. Адилханян, Н.А. Завьялова, Н.П. Мартыненко, О.А. Негодяева, Д.Г. Шкаев, Э.М. Яншина, О.Н. Волкова.

Н.Л. Адилханян осуществила антропологический и аксиологический подходы к пониманию культуры, а также осознание особой значимости исследований этнокультуры с этих позиций, она сделала актуальным изучение бестиария как литературного жанра, отражающего этнокультуру и этносознание. И она рассмотрела некоторые архетипические аспекты антропоморфных духов Си Ван Му (西王母) и Хоу И (后羿) из трактата «Шань хай цзин» («Книга гор и морей») через анализ мифов, связанных с обозначенными мифическими существами.

Е.А. Хамаева, Т.Е. Шишмарёва, Е.В. Кремнев, на примере переводов трактата «Шань хай цзин» и первого древнекитайского словаря «Эрья» обосновывали транслингвографический перевод как способ экспертного перевода текстов на

языке с идеографическим типом письма.

Ю.А. Кузнецова исследовала проблемы интерпретации мифов “Каталог гор и морей” в одноименной драме китайского драматурга Гао Синцзяня, он в своем тексте раскрывает архетипичный мир богов.

Объектом исследования бестиарий как символическая система воображаемых зверей-знаков, несущая определенный культурный код, фиксирующий и передающий особенности русской и китайской культуры

Предметом исследования выступает бестиарий в памятниках культуры как феномен русской и китайской культуры.

Теоретическим материалом исследования являются семиотические труды по вербальным, визуальным и экранным знаковым системам, по вторичным моделирующим системам, по воображаемым сущностям, текстам культуры и культурным кодам, а также по культур-философской компаративистике.

Эмпирическим материалом исследования практик формирования бестиарного культурного кода выступают артефакты архаической, индустриальной и современной русской и китайской культуры.

Цель исследования: рассмотреть бестиарий как символическую систему зверей-знаков, несущих определенный культурный код, выявляющий природо-преобразующие и социально-организующие особенности (сходства и различия) русской и китайской культуры.

Задачи:

1. Изучить понимание семиотической проблематики в современных исследованиях культурного кода. Обосновать теоретико-методологический ресурс концепта «культурный код» для исследования бестиариев. Проанализировать трактовки концепта «культурный код» в российской и китайской семиотике культуры. Выявить теоретические и историко-культурные сходства и различия в понимании концепта «культурный код» в российской и китайской философии культуры.

2. На основе изучения параметров символического измерения культуры исследовать генеалогию зверя в качестве знака в семиотической системе и

проследить его историческую эволюцию от архаики до современности. Обосновать понимание бестиария как универсально-функциональной семиотической подсистемы культуры. Дать авторское культур-философское определение бестиария.

3. Разработать историческую типологию звериных кодов культуры. Выявить иерархию зверей-знаков (символ, индекс, икона, код) внутри системы бестиария.

4. Исследовать бестиарий как культурный код в русской и китайской культуре на примере репрезентативных текстов культуры. Обосновать продуктивность применения категории «практики» для осмысления разнообразия символических форматов присутствия бестиариев в различных культурах. Определить теоретические и исторические основания для выбора репрезентативных текстов культуры (вещественных/пластических, литературных, визуальных, цифровых медиа).

5. Описать практики существования и функционирования бестиарного кода в китайской культуре в древних памятниках культуры эпохи бронзы (IV тыс. лет до н.э.) и «Шань хай цзин» (II век до н.э.), ре-актуализации звериных кодов Древнего Китая в произведениях глобальной медиаиндустрии.

6. Описать практики существования и функционирования бестиарного кода в русской культуре на материале артефактов «звериного стиля» скифов, художественного конструирования бестиарного кода в сказах Бажова.

7. Сравнить структурно-функциональные и семантические особенности (сходства и различия) русской и китайской версий бестиариев в качестве культурного кода. Выяснить особенности природо-преобразующей и социально-организующей функций бестиариев в текстах национальных культур. Установить связь между зверями-знаками бестиарного культурного кода и экзистенциалами китайской и российской культуры.

Методология исследования. Культурфилософский подход в данном случае состоит в трактовке культуры как семиотической системы, важной составной частью которой является бестиарий. Для реализации такого подхода использована методология семиотического анализа дискурсивных кодов культуры. Звери-знаки

исследованы как выразители значений не только внутри подсистемы «человек-природа-культура», но в качестве универсальных кодов, охватывающих все сферы культурного бытия.

Универсальность бестиарного кода осуществляется благодаря высокому содержанию в образах, знаках и символах зверя воображения, детерминированного спецификой национальной природы и культуры. В этом плане исследование опирается на концепции социального воображения, помогающие выявить конструирующее значение бестиариев.

Для исследования бестиарных кодов русской и китайской культуры использовались теоретические и историко-культурные исследования региональных культур, включающие в себя анализ природных, экономических, культурных факторов. Эта методология разработана такими современными представителями российской семиотической науки как А.С. Махов, О.М. Довгий, и другие.

Семиотический подход в данном исследовании реализуется в анализе того, каким путем звери преобразались в зооморфные символы и знаки китайской и русской культуры, становились элементами бестиария как знаково-семиотической системы и носителями бестиарного культурного кода.

Компаративистский подход использован для сравнения и анализа практик формирования бестиарного кода в культуре, образов бестиариев в произведениях китайской и русской культур, а также исследования закономерности процесса трансформации бестиарного кода культуры, выявления сходства и различия механизмов наследования культурной информации, экзистенциалов русской и китайской культур.

Гипотеза исследования

Бестиарий как феномен культуры представляет собой сложно организованную многоуровневую символическую систему, формирующуюся на основе работы социокультурного воображения из знаков-зверей. На уровне семиотического анализа бестиарий предстает как культурный код, носитель памяти определенного регионального типа культуры. На структурно-текстологическом уровне бестиарий существует в единстве семантического и синтаксического кодов культуры,

наиболее явно проступающих в ритмо-интонационном рисунке текстов культуры, позволяющих атрибутировать культуру-носителя кода, реконструировать систему культурных идеалов/стереотипов и регулятивов; определить ведущие тенденции и особенности природо-преобразующей и социально-организующей функций культуры.

Научная новизна:

1. Установлено, что бестиарий как феномен культуры представляет из себя семиотическую систему, состоящую из зверей-знаков, выражающую определенный культурный код и формирующую на основе воображения особую символическую реальность в текстах определенной культуры.

2. Новой является трактовка различных феноменов культуры, использующих зооморфную символику или персонажей-зверей как бестиариев: произведения архаики, сказы Бажова; новой является рассмотрение современных форматов медийной культуры с точки зрения бестиарного кода; бестиарий отличается от простого собрания разнородных артефактов и феноменов, связанных со зверем в качестве денотата, своей системной связью с региональной спецификой, историческим измерением (прошлое и современность), высоким уровнем воображения и конструирования универсальных и многофункциональных символов.

3. Прослежена изменчивость значений знаков-образов зверей бестиария в истории русской и китайской культуры в зависимости от ценностных установок и потребностей в определенных нормативах/регулятивах и стереотипах/идеалах культуры.

4. Осуществлено сравнение бестиариев русской и китайской культуры, выявлены черты сходства и различия, подтверждена идея о взаимовлиянии бестиариев разных культур; различия и сходства между бестиарием русской и китайской культуры объясняются особенностями реализации природо-преобразующей и социально-организующей функций культуры.

Теоретическая значимость исследования состоит 1) в обосновании релевантности философско-семиотического сравнения китайской и русской

культуры по критерию бестиарного культурного кода и практик его формирования в истории китайской и русской культуры; 2) в уточнении понятия «культурный код», в развитии понимания бестиария как знаково-символической системы, внутри которой формируется бестиарный культурный код, являющийся матрицей культуры, сохранения, развития и трансляции культуры; 3) в выявлении практик формирования культурного кода на протяжении культурной истории. Представленная концепция формирует программу дальнейших философских исследований по сравнительному анализу культур, принадлежащих к разным культурно-цивилизационным типам на основе сравнения конкретных культурных кодов, сформировавшихся в различных текстах культуры.

Практическая значимость определяется возможностью использовать идеи и выводы в практике преподавания различных дисциплин по философии культуры, философской антропологии, семиотике культуры.

Положения, выносимые на защиту

1. Бестиарий как феномен культуры представляет из себя триединство знаково-семиотической системы, 1) состоящей из зверей-знаков, 2) несущей определенный культурный код, закрепляющий семиотические природо-преобразующие и социально-организующие знаки и значения, и 3) формирующей особую знаково-символическую реальность в текстах определенной культуры.

2. Анализ бестиария в истории русской и китайской культуры позволил выявить механизм кодирования зверя родной природы в знак-икону, когда сохраняется естественный облик зверя и он наделяется человеческими способностями; в знак-индекс, когда естественное природное существо наделяется сверхъестественными качествами и свойствами, и в знак-символ, когда формируется вымышленный (воображаемый) фантастический облик зверя на основе реальных живых существ и ему приписываются сверхъестественные качества и свойства.

3. В качестве причины репрезентации бестиариев русской и китайской культур в искусствах визуальной, вербальной и синтетической природы описана универсальность бестиария как ценностной матрицы культуры и выявлено стремление тиражировать эту матрицу на всех доступных для культуры

художественных языках.

4. Изменчивость значений знаков-образов зверей бестиария в истории русской и китайской культуры объяснена зависимостью конкретно-исторических значений знаков-образов зверя в определенных текстах культуры от ценностных установок и потребностей в определенных нормативах/регулятивах и стереотипах/идеалах культуры определенной эпохи.

5. Сравнение бестиариев русской и китайской культуры позволило, подтвердить идею об историзме и изменчивости бестиария в истории культуры, а также о взаимовлиянии бестиариев разных культур.

6. Сравнение бестиарных кодов русской и китайской культуры позволило выявить и объяснить различия и сходства русской и китайской культуры структурно-функциональными и ценностно-антропологическими особенностями в подсистеме культуры «культура-природа-человек», ориентированной в традиционной китайской культуре на природосообразность и гармонию с природой, и ориентированной в российской культуре на покорение и постижение природы, а также различиями в реализации природо-преобразующей (стремление к гармонии/ стремление к главенству человека) и социально-организующей функции культуры (организация культуры-организма /организация культуры-системы).

Степень достоверности результатов исследования определяется последовательным применением методологии и теоретических оснований, большим объемом освоенной литературы по семиотике и теории культуры, истории культуры Китая, России и Урала, истории китайского и русского искусства, тщательным соблюдением принципов культурологической интерпретации текстов культуры, реализацией семиотического, историко-культурного и типологического подходов к анализу бестиария как культурного кода в текстах китайской и русской культуры.

Апробация результатов исследования

Основные идеи и положения исследования были представлены в качестве доклада на международных и всероссийских научных конференциях:

Многомерность общества: человек в социальном взаимодействии: 2-й молодежный конвент : Екатеринбург, УрФУ, 29–31 марта 2018 г; Конференция УрГУПС, VI Международная научно-практическая конференция молодых ученых «Languages, Science and Business», Екатеринбург; III Академические чтения памяти Владимира Андреевича Лукова Москва, 04 апреля 2019 года; Полилингвизм и поликультурность в коммуникационно-образовательном пространстве университета в эпоху постграмотности: накопленный опыт и перспективы развития сборник статей. Екатеринбург, УрФУ, 2019; Культурологические чтения — 2020. Культурный код в эпоху глобализации: цифровизация общества и образования: Всероссийская с Международным участием научно-практическая конференция: Екатеринбург, УрФУ, 10–14 марта 2020 г.; Пятая Международная научно-теоретическая конференция "Коммуникационные тренды в эпоху постграмотности: полилингвизм, мультимодальность и поликультурность как предпосылки новой креативности", 26-28 ноября 2020, Екатеринбург, УрФУ; Межвузовский Круглый стол «Медиаобразование: традиции и инновации в практиках современной культуры». Екатеринбург – Таганрог – Симферополь, 01–31 марта 2021 года; II второй Российский эстетический конгресс. Екатеринбург, УрФУ, 01-03 июля 2021 г. IV Международная научная конференция. Гибридный формат. Екатеринбург-Таганрог, 14 октября 2022 г. ; Международная научно-практическая конференция Кыргызская Республика. Гибридный формат 8-11 августа 2022.

Результаты исследования опубликованы в 11 статьях, в том числе 4 статей опубликованы в рецензируемых научных журналах, определенных ВАК.

ГЛАВА 1. КУЛЬТУРНЫЙ КОД В СОВРЕМЕННЫХ СЕМИОТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Первая глава состоит из двух параграфов и посвящена сравнительному анализу теорий культурного кода, а также выявлению корпуса основных понятий и методологических оснований для концептуализации зверя как семиотического знака и бестиария как особой знаково-символической системы в российской и китайской семиотике.

Согласно Ю.М. Лотману, культура есть универсальная знаковая система, где специализированные системы знаков (индексов, икон и символов) находятся в постоянном взаимодействии, преобразовании и взаимном исключении. Одним из важнейших элементов семиосферы культуры выступает культурный код.

Понятие культурного кода рассматривается в рамках семиотической концепции культуры, где культура понимается как множество/совокупность знаково-символических систем, а феномены культуры выступают знаками, обладающими значениями, взаимозависимыми от системы, которую они образуют.

В первом параграфе «Концепт «культурный код» в российской и китайской семиотике» рассматривается содержание понятия культурного кода и то, как содержание понятия «культурный код» определяет ход дальнейшего исследования сходства и различий русской и китайской культур. Обращение к концептуальному анализу понятия «культурный код» обусловлено необходимостью выработки алгоритмов анализа актуальных явлений российской и китайской культуры в качестве воплощений культурных кодов, несущих специфическое имплицитное содержание каждой из изучаемых культур. Тысячелетняя культура Китая и современной России находятся в тесном социокультурном взаимодействии, и понимание особенностей культурного кода в каждой из национальных культур, позволит не только лучше понять, что представляет каждый из народов – носителей этой культуры, но и то, каким образом оптимально выстроить эффективную систему межкультурных коммуникаций в современном открытом и взаимосвязанном мире.

1.1. Концепт «культурный код» в российской и китайской семиотике

Содержание понятия «культурный код» в российской семиотике

Интерес ученых к понятию культурный код возник на определенном уровне развития семиотической науки и связан, прежде всего, с именами трех европейских семиотиков и семиологов, таких как Ю. Лотман, Р. Барт и У. Эко.

Рассмотрению феномена «культурного кода» посвящены у Ю. М. Лотмана следующие работы: «Семиосфера» (2000), «Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история» (1996), «Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров» (1992).

В современной России исследованием «культурных кодов» занимаются философы, антропологи, культурологи, лингвисты, литературоведы, историки как Е. Л. Березович, Д. Б. Гудков, В. В. Красных, В. А. Маслова, А. Е. Махов, М. В. Пименова, Симбирцева Н. А, В. М. Савицкий, В. Н. Телия, А. Р. Усманова и другие. Не смотря на пристальное внимание ученых разных специальностей к понятию культурный код, между тем до сих пор не был выполнен концептуальный анализ его структуры и содержания.

Для анализа понятия культурный код в качестве задающего порядок исследовательских процедур концепта, мы используем принципы концептуального анализа, выработанные уральской семантической школой Л. Г. Бабенко. Л. Г. Бабенко предлагает сначала выделить то понимание концепта, что является консенсусным для широкого круга ученых, исследующих феномен, такое консенсусное значение принято называть ядерным, основополагающим. Затем описываются специальные значения концепта, выделяемые отдельными учеными, изучающими описываемый концептом феномен. Затем учитываются периферические значения концепта, являющиеся дополнительными по значимости и частотности встречаемых в науке характеристик, но позволяющие искать и находить уникальные проявления того или иного феномена, обозначаемого концептом в отдельных исследовательских случаях. Уровни значения концепта, рассматриваемые в теоретико-методологическом плане, задают порядок исследовательских процедур в изучении феномена, обозначаемого тем или иным

концептом.

Авторитетным источником по описанию концептов русской культуры является также словарь «Константы русской культуры» Ю. С. Степанова⁴. Не смотря на то, что метод был разработан учеными, представляющими филологическую науку, мы считаем, что проведенный подобным образом концептуальный анализ даст нам возможность понять философское содержание концепта «культурный код» в его разных формах употребления.

Как удалось заметить при исследовании текстов книг и статей Ю.М. Лотмана, понимание культурного кода осуществляется Ю. М. Лотманом на трех уровнях научного познания. Первый уровень — ядерное значение концепта «культурный код» — это уровень философии языка и языкового сообщения в широком семиотическом плане. Такое понимание сформировалось и было воплощено Ю. М. Лотманом в книге «Семиосфера», где он писал об универсальной способности любого текста культуры выступать в качестве кода, что, как считал этот ученый, обуславливается, во-первых, «свойствами текста, позволяющими интерпретировать его в качестве кода» и во-вторых, «способом функционирования текста, при котором он соответственным образом употребляется». Ю. М. Лотман подчеркивал, что, когда текст функционирует в качестве кода, «он не прибавляет нам каких-либо новых сведений к уже имеющимся», он выполняет функцию «перевода уже имеющегося сообщения в новую систему значений»⁵.

Аналогичное понимание концепта культурный код демонстрирует У. Эко в книге «Отсутствующая структура». Код актуализируется тогда, когда, по словам У. Эко, осуществляется переход от мира сигналов к миру смыслов, под которым понимаются значащие формы, организующие связь человека с миром информации, с миром идей, образов и ценностей данной культуры. У. Эко развивает идеи своих коллег о том, что код и язык не совпадают по своим функциям. Наиболее общее, доминирующее значение культурного кода в трудах У. Эко состоит в том, что код можно понимать как: 1. знаковую структуру; 2. правила сочетания, упорядочения

4 Степанов Ю С. Константы: Словарь русской культуры. — 2001.

5 Лотман, Ю. М. Семиосфера [Текст] / Ю. М. Лотман. - СПб. : Искусство-СПб., 2000.172.

символов, или как способ структурирования; 3. окказионально взаимно-однозначное соответствие каждого символа какому-то одному означаемому. Если культурный код – это структурная модель, то в пределах ее правил формируется ряд сообщений, «которые благодаря этому и обретают способность быть сообщаемыми». Ситуации, возникающие благодаря (или вопреки) кодовым различиям, способствуют «самоопределению системы» в культурном контексте.

Ядерное значение концепта культурный код обсуждает и А. Р. Усманова. Она акцентирует внимание на способности кода к структурированию знаковой реальности и солидарна с У. Эко в понимании культурного кода как «структурной модели». А. Р. Усманова уточняет, что «в работах Р. Якобсона и У. Эко "код", "семиотическая структура" и "знаковая система" выступают как синонимичные понятия»⁶.

Более узкое, специальное значение концепта «культурный код» Ю. М. Лотман, выразил в книге «Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история» (1996). Он связывал становление феномена «культурного кода» с функционированием поэтических, ритмически организованных текстов. Поскольку мы считаем, что ритмо-интонационная структура организации текста присуща любым художественным разновидностям текстов культуры, «интонация пульсирует не только в душе человека, но и в продуктах его деятельности, особенно в художественном произведении»⁷. Наше понимание «культурного кода» как «ритмо-интонационной структуры» относится ко всем художественным текстам культуры, существующим на всех возможных языках искусства и рожденным в новых художественных формах в процессе художественной языковой гибридизации.

Лотман пишет, что «необходимость воспринимать текст не как обычное сообщение, а в качестве некоторой кодовой модели сигнализируется образованием ритмических рядов, повторов, возникновением дополнительных упорядоченностей, совершенно излишних с точки зрения коммуникативных связей в системе “Я –

6 Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М.А. Можейко. — Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. — С. 364.

7 Гудова М Ю. Эстетика: основы художественной интонации: учебное пособие[J]. 2019. 155.

ОН”»⁸. В качестве примеров “ритмических рядов, построенных по синтагматически ясно выраженным принципам, но лишенных собственного семантического значения” он приводит широкий спектр художественных приемов “от музыкальных повторов до повторяющегося орнамента”. Они, по мнению Ю. М. Лотмана, «могут выступать как внешние коды, под влиянием которых перестраивается словесное сообщение»⁹. С Ю. Лотманом в этом вопросе солидаризируется У. Эко.

Соответственно, третьему, наиболее частотному и прикладному пониманию концепта, «культурный код» соотносится или даже отождествляется с «культурной традицией». Такое понимание культурного кода сложилось у Ю. М. Лотмана достаточно рано, оно предшествовало двум более общим, и было прописано в книге «Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров» в 1992 году.

В его описании функционирования текста определенной культуры в качестве культурного кода для нас особенно важны два момента. Первый состоит в том, что наиболее общим культурным кодом для понимания текста определенной культуры является так называемая «культурная традиция», воплощенная в текстах своей эпохи, со своими «нормами, правилами, запрещениями, ожиданиями, предписаниями». Лотман рекомендует достаточно тонко отделять «культурную традицию» как кодирующую и декодирующую систему от «современности», поскольку последняя активно перекодирует предыдущие смысловые значения, меняет границы и правила интерпретации, задает вектор будущего при интерпретации культурных и художественных артефактов прошлого. Соответственно, процесс де-кодирования текстов былых эпох для него — это практика прочтения одного текста определенной эпохи сквозь другие тексты, относящиеся к той же культурной эпохе. «Текст, пропускаемый сквозь код традиции, — это текст, пропускаемый сквозь какие-то другие тексты, выполняющие роль интерпретатора»¹⁰. Интерпретационное, де-кодирующее прочтение возможно, как на том же языке, что и первоисточник, так и сквозь призму произведений,

⁸ Лотман Ю. М. Семиосфера— [М]. — 2000. — С. 165.

⁹ Там же 168.

¹⁰ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. - М.: Прогресс, - 1992. - 464 с.

выполненных на других языках искусства, или на том же языке, но другими авторами, или относящимися к другим формам познания мира, – не художественным, а научным или религиозным.

В качестве наглядного примера ритмически и темпорально организованного, овеянного традицией культуры, и описанного во множестве различных произведений феномена, У. Эко рассматривает такой культурный код как этикет. У. Эко приводит этикет как систему жестов и конвенций, иерархий, в конечном счете, выступающей способом моделирования культурной картины мира, где объединяются мифы и легенды, создающие картину видения мира с позиции отдельного замкнутого сообщества и/или типа культуры, рыцарской, или церковной, или какой-либо другой.

Серьезный вклад в обсуждение специального значения культурного кода как культурной традиции внес французский философ и семиолог Роланд Барт. Он понимает культурный код как сгустки культурного опыта коллектива, фрагменты памяти культуры, культурные тенденции или мотивы, «культурные прецеденты, приобретшие сконцентрированный, парадигматический и иконический характер, и, как следствие, ставшие знаковыми системами...»¹¹.

Наряду с Ю. М. Лотманом, серьезный вклад в разработку собственно филологического понимания концепта «культурный код» внес М. М. Бахтин. Он был согласен с Ю. М. Лотманом, что код и язык несовместимые понятия. Но, в отличие от Ю. М. Лотмана, далее выступал с критикой семиотики, говоря, что «семиотика занята преимущественно передачей готового сообщения с помощью готового кода». М. М. Бахтин считал, что «...код – только техническое средство информации, он не имеет познавательного творческого значения». Однако, полемизируя с Ю. М. Лотманом, приходил к аналогичным Ю. М. Лотману выводам, что «код – это нарочито установленный, умерщвленный контекст». Такое определение довольно точно характеризует концепт «культурный код» в его прикладном филологическом значении.

По Ю. М. Лотману, культурный код – это своеобразный «фильтр», соотносящий

¹¹ Барт Р. Империя знаков. - М.: Праксис. - 2004. - С. 144.

возможные и действительные сюжеты поведения представителей определенной культуры, то, что Р. Барт определит позже как акциональные коды, или коды «действия». Однако согласно Р. Барту собственно культурные коды, или коды референции, – это «голос Знания». Они содержатся в «массовых», «народных» текстах – учебниках, фольклоре, пословицах и поговорках, обыденном знании, идеологических стереотипах. Коды референции обеспечивают воспроизводимость национальных культурных стереотипов и современная массовая медиакультура активно работает с кодами этого уровня. Движение исследовательской мысли в логике Р. Барта должно двигаться от анализа «художественных жестов»/действий в поле культуры к анализу герменевтического фона, на котором они происходят и в контексте тех культурных канонов и стереотипов, что уже сложились в определенной культуре. В то же время, по Р. Барту, ни один из этих элементов не является однозначным и однородным, в них присутствует ирония и другие компоненты сомнения, и нужно уметь считывать и иронический код, и код фальши, и коды лжи.

Развивая идеи Р. Барта о референциальном коде, профессор Е. Л. Березович определяет культурный код как «понятие парадигматики языка культуры», представленное «не только определенными лексическими группировками, но и связанными с ними фольклорными текстами, верованиями, и прочее». Она подразделяет коды на субстанциональные и концептуальные. Субстанциональные коды «определяются на основании общности плана выражения – материальной, субстанциональной природы знаков, составляющих код; концептуальные выделяются на основании смысловой общности элементов, которые могут соотноситься с разными материальными воплощениями смысла (растительный код, зоологический, кулинарный и т. п.)»¹². На наш взгляд, понимание культурных кодов в дихотомии субстанциональных и конвенциональных позволяет осуществить следующий исследовательский философский шаг и предположить, что субстанциональные коды «схватывают» онтологические устойчивые особенности бытия культуры. Будучи пережитыми в ценностном смыслопереживании, они

12 Березович Е.Л. Язык и традиционная культура: этнолингвистические исследования. М.: Индрик, 2007. 600 с

порождают укорененные в жизни культуры экзистенциалы как ценности, чья значимость выявлена многократно в аффективном коллективном переживании носителей определенной культуры. Конвенциональные коды, помогают познать, какие материальные воплощения смысла характерны для определенной культуры, и то, какие именно образы (ботанические, зоологические и другие) были предпочтительны для передачи смысложизненных экзистенциальных ценностей культуры в народных эпосах и фольклоре, а сегодня перешли в медиаконтент, создаваемый на основе этих культурных памятников.

Из понимания концепта «культурный код» в качестве определенного качества и функционирования текста исходит В. Н. Телия, и определяет код культуры как «таксономический субстрат ее текстов. Этот субстрат представляет собой совокупность окультуренных представлений о картине мира того или иного социума — о входящих в нее природных объектах, артефактах, явлениях, выделяемых в ней действиях и событиях, ментофактах и присущих этим сущностям их пространственно-временных или качественно-количественных измерениях»¹³.

Другим выдающимся культурологом и литературоведом, внесшим решающий вклад в уточнение периферического литературоведческого и культурологического значения концепта «культурный код» и в становление такого самостоятельного научного понятия как «национальный культурный код», был Г. Д. Гачев. Он понимал «культурный код» национальной культуры в единстве «национальной природы, склада психики и мышления». В своих книгах и статьях Г. Д. Гачев проанализировал эти черты культурного кода на примерах множества культур: русской, болгарской, еврейской, американской, немецкой, французской и многих других.

На основе понимания концепта «культурный код» в единстве природы, психики и мышления, учениками и последователями Г. Д. Гачева сегодня создается обширная литература, исследующая особенности национальных кодов культур,

13 Телия, В. Н. (1999) Первоочередные задачи и методологические проблемы исследования фразеологического состава языка в контексте культуры // Фразеология в контексте культуры / отв. ред. В. Н. Телия. М. : Языки русской культуры. 336 с. С. 13-24.

межкультурного общения и межкультурного перевода, уточняются определения обсуждаемого понятия. Так, ссылаясь на Г. Д. Гачева, Н. Н. Изотова пишет, что «культурный код – ключ к идентификации уникальных культурных особенностей, передающихся от поколения к поколению. Изучение культурных кодов остается одним из основных ключей к пониманию менталитета, ценностных ориентаций как отдельного индивида, так и «космо-психо-логоса» любого этноса». В. В. Красных считает, что код культуры – это «сетка», которую «культура “набрасывает” на окружающий мир, членит, структурирует и оценивает его», коды культуры «задают и предопределяют метрически-эталонную сферу, участвующую в структурировании и оценке материального мира»¹⁴. Развивая идеи Г. Д. Гачева, В. М. Савицкий считает, что любая воспринимаемая органами чувств сфера реальности может выполнять функцию культурного кода. «В сфере духовной жизни культурный код может выражаться через любую воспринимаемую органами чувств область реальности, в которой материальные предметы, приобретая образный характер, преобразуются в идеальные формы бытия» и анализирует коды питания и внешности.

С текстологическим определением сферы функционирования концепта «культурный код» соглашается и Н. А. Симбирцева. Она синтезирует различные подходы к пониманию концепта и называет кодом культуры «совокупность знаков и их комбинаций внутри историко-культурного периода, получившую вербальное и (или) невербальное выражение в текстах культуры, обладающую интерпретативной устойчивостью в пространственновременном континууме и сохраняющую коммуникативный потенциал на уровне личностного восприятия и социально-культурных практик». Такое эклектичное понимание культурного кода, где сочетается и знаково-семиотический подход, и историко-культурный, и герменевтический, и рецептивный, и теории практик, и хроно-топологический подход, мы можем отнести к периферийному культурологическому уровню значения исследуемого концепта.

В прикладных исследованиях понятия и феномена культурного кода мы сегодня наблюдаем становление отдельного проблемного поля в виде философии и

¹⁴ Красных В. В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология. Лекционный курс. М.: Гнозис, 2006. С. 13-14.

эстетики медиа. Такой авторитетный исследователь повседневности в современных медиа как А. В. Дроздова считает, что медиа перекодируют повседневность преимущественно в визуальные образы, делая такие образы, с одной стороны, индивидуализированными, а, с другой стороны, массовизированными и стандартизированными компрессиями повседневного опыта проживания прошлого, настоящего и будущего. В исследованиях медиакультуры «культурный код» понимается как способ передачи культурной традиции, способ сохранения культурной идентичности и коммуникативной культуры нации, выраженный в интерфейсе культурно-просветительских журналистских платформ, порталов и сайтов. В то же время исследователи медиакультуры активно обсуждают и специфику медиакодирования, сильно отличающегося от семиотического кодирования (S-кодирования, У. Эко). Так К. А. Очеретяный говорит о том, что важнейшим кодом при формировании культурной памяти в медиасреде является «прибавочный код технического бессознательного». Данное направление представляется перспективным, а методика анализа интерфейсов, предложенная А. Р. Медведевой – продуктивной. Наиболее полно обрисовывает картину различий семиотического кодирования явлений культуры от медиакодирования В. В. Руженкова. Хотя исследования культурного кода в современных медиа только начинаются, тем не менее уже можно сказать, что современные медиа продолжают использовать уже известные по традиционным медиа способы работы с культурными кодами, и порождают свои собственные «недискурсивные факторы» производства и обработки культурных кодов.

Представления о содержании понятия «культурный код» в китайской семиотике

Исследования понятия культурный код в китайской науке в XX веке начали выдающиеся философы Чжао Ихэн и Ли Ючэн. Сегодня исследования культурного кода продолжают ученики этих выдающихся семиотиков, уточняя как теоретические положения о культурном коде, так и разрабатывая самые разные прикладные значения этого понятия. Характеризуя работы современных семиотиков, Симбирцева Н. А. выделяет два подхода: проблемно-содержательный,

описывающий сложность и неоднозначность интерпретации самой категории «культурный код» в гуманитарном знании, и узко предметный, ориентированный на раскрытие «устойчивых компонентов сознания, структур деятельности и поведения»¹⁵ в истории человечества. Китайские ученые-семиотики развивают оба этих подхода. Чжао Ихэн и Ли Ючэн развивают философский подход к проблеме культурных кодов, они написали такие книги, посвященные исследованиям культурного кода как «Введение в семиотику»¹⁶, «Введение в теоретическую семиотику»¹⁷. Другие ученые, такие как Ван Жуйся, Ду Сяоин, Ли Ючжэн, Лиан Фу, Лу Мин, Луо Ган, Ляо Хайцзиня, Фэн И, Чжан Цзинь, Чжао Ичэн, Чэнь Сяовэй, Шань Бо, Юань Цзесюн, Ян Юфу, Яо Дэнчжэнь, разрабатывают проблему культурного кода в разных проблемных полях: применительно к дизайну, рекламе, архитектуре, медиакультуре. Эти ученые исследуют соотношение культурных кодов традиционной и актуальной китайской культуры, культурных кодов во фразеологизмах китайской и других культур.

Концепт «культурный код» во второй половине XX века привлек внимание многих ученых в Китае, но до сих пор нет единого мнения. Мы обнаружили, что в Китае существует два разных понимания культурных кодов, закрепленных в следующих понятиях «代码» и «符码», и в соответствии с этими двумя разными понятиями мы делим китайских ученых на две группы.

Ученые, поддерживающие понимание культурных кодов 文化符码

«语码» или «代码» обычно используется в лингвистике, но Чжао Ихэн считает, что 代码 не «заменяет» определенное значение, только 符码 заменяют значение. Поэтому он назвал код 符码.

Чжао Ихэн – директор Исследовательского центра семиотики и коммуникации при Школе литературы и журналистики Сычуаньского университета. Его книга «Семиотика» 2012 года считается самой важной работой по семиотике в Китае за

15 Симбирцева Н. А. «Код культуры» как культурологическая категория // Знание. Понимание. Умение. 2016. № 1. С. 157–167. DOI: 10.17805/zpu.2016.1.12

16 趙毅衡. 符號學[M]. 新銳文創, 2012. 418 頁. [Chzhao Ikhehn. (2012) Semiotika [Semiotics]. Sin'zhui Vehn'chuan[Xin Rui Wenchuang]. (in Chinese)]

17 李幼蒸. 理論符號學導論[M]. 中國社會科學出版社, 1993. 874 頁. [Li Yuchzhehn. (1993) Vvedenie v teoreticheskuyu semiotiku [Introduction to Theoretical Semiotics]. Kitaiskoe izdatel'stvo sotsial'nykh nauk[China Social Sciences Press]. (in Chinese)]

последние 30 лет. Чжао Ихэн считает, что понимание того, что такое код – один из самых сложных и запутанных вопросов в семиотике, по этому поводу существует множество дискуссий, но четкой теории не существует. Чжао Ихэн лаконично указывает, что «в символической репрезентации правила, управляющие имплантацией смысла в текст, и правила, управляющие реконструкцией смысла при интерпретации, называются кодами». В двух словах, «коды» здесь – это правила, которые не только контролируют имплантацию смысла в текст, но и управляют интерпретацией смысла¹⁸. Такое понимание культурного кода близко с идеями У. Эко, и со всеми теми европейскими и российскими теоретиками, кто исследует культурный код в семиолого-текстологическом ключе.

Коды часто появляются в определенных сочетаниях, а множество символических кодов дает возможность создать целый спектр смысловых интерпретаций, охватывающих все поле символических текстов. Луо Ган согласен с Роланом Бартом, он считает, что в семиотике код – это правило, которое контролирует означающее и означаемые отношения в знаковой системе. Так называемый код означает, что отправитель информации преобразовывает смысл, который он хочет передать, в определенную конкретную информацию в соответствии с определенными правилами (кодами). Получатель символической информации преобразует эту информацию в значение, которое он может принять и понять на основе того же набора символов. Работа, выполняемая отправителем, называется кодированием, а работа, выполняемая получателем, называется декодированием¹⁹. Вообще говоря, это преобразование обычно включает преобразование системы символов с тем же значением.

В XXI веке концепция культурного кода широко обсуждается в дизайне. В монографии Ян Юфу «Культурные основы дизайна; дизайн, символы, коммуникация»²⁰ говорится, что культурные коды относятся к концептам,

18 趙毅衡. 符號學[M]. 新銳文創, 2012. 418 頁. [Chzhao Ikhehn. (2012) Semiotika [Semiotics]. Sin'zhui Vehn'chuan[Xin Rui Wenchuang]. (in Chinese)]

19 罗钢. 叙事学导论[M]. 云南人民出版社, 1994. 322 頁. Луо Ган. Введение в нарратологию [М]. Юньнаньское народное издательство, 1994. 322 с..

20 杨裕富. 设计的文化基础: 设计, 符号, 沟通[M]. 亚太图书, 1998. 343 頁. Ян Юфу. Культурные основы дизайна: дизайн, символы, коммуникация [М]. Asia Pacific Books, 1998. 343 p.

формирующимся по результатам культурологического анализа. Так называемый культурный код фиксирует не только мельчайшие элементы значения материальных знаков (звуков, изображений), но также правила сочетания этих элементов и положение символических высказываний в культуре.

В дизайне при интерпретации культурных кодов уделяют особое внимание символическому значению и сюжету, как правило, заимствованному из этнической мифологии, и особенностям изображения символов. Ду Сяоин рассматривает прикладное функционирование культурного кода в семиотике культуры и дизайна, он считает, что уникальные сумки меньшинств Юньнани с характерной бисерной вышивкой, составляющей определенный орнамент, являются репрезентативными символами культуры Юньнани, а углубленное изучение сумок меньшинств Юньнани поможет лучше передавать и продвигать китайскую национальную культуру. Как часть культурной семиотики, культурные коды обладают способностью дифференцировать различные культурные сообщества и группы ²¹.

Кроме того, в исследованиях рекламных сообщений молодые ученые часто опираются на концепт «культурный код». Так в магистерской диссертации Ляо Хайцзиня «Исследование культурных кодов в рекламе продуктов питания» ²² культурный код определяется как символ, который выражает коннотацию продуктов, основанную на жизненном опыте и образе жизни потребителей. Он выражает связь между человеком и агрокультурой через форму объектов. В то же время в своей статье «Культурные коды и их применение в дизайне продукта» автор пишет: «в области дизайна продукта постмодернизм сначала применяет культурные коды к дизайну моделирования продукта и считает, что культурные коды – это «морфема после организации», и «грамматика – это наименьшая единица языка моделирования изделий» ²³.

В «Кратком обсуждении применения культурных кодов в рекламном дизайне»

21 杜筱莹, 徐建德. 云南少数民族包的文化符号研究[J]. 收藏, 2014. 54 页. Ду Сяоин, Сюй Цзяньдэ. Исследование культурных символов сумок меньшинств Юньнани[J]. Коллекция, 2014. 54 с.

22 廖海进. 产品故事叙述中文化符号研究. 硕士学位论文, 长沙: 湖南大学, 2005. 96 页. Liao, Haijin. Исследование культурных кодов в рассказе о продукте. Магистерская диссертация, Чанша: Хунаньский университет, 2005. 96 стр.

23 Там же.

²⁴Фэн И культурные коды относятся к конкретному языку моделирования дизайн-проекта, грамматике моделирования и символическим значениям в дизайне, передающим ценности и культурные традиции определенной культуры. Культурный код позволяет считать и интерпретировать конкретное символическое значение того или иного артефакта в дизайне. Понимание культурного кода артефакта для историков, теоретиков и практиков дизайна выступает комплексным методом анализа «формы, значения, истории». Культурный код, по мнению Фэн И, это результат иерархического анализа структуры культуры с широкой семиотической точки зрения, который включает в себя все правила и характеристики выражения, кроме языковых явлений. Среди них особое внимание уделяется символическому значению и передаче сюжета графических знаков и символов, чтобы различать региональные особенности разных культур и находить разные стилевые значения, происходящие из одной и той же материальной основы в структуре культуры.

Широко используется понятие культурного кода как исследовательский инструмент в современном китайском искусствознании. Ван Жуйся на примере ритуальных кубков древней неолитической культуры Китая показывает, что артефакт несет определенное символическое значение, а код культуры – это система организации символов, выработанных в определенную культурную эпоху ²⁵. В качестве иллюстрации Ван Жуйся рассматривает нефрит эпохи Лянчжу как код культуры того времени. Узоры нефритовых ритуальных артефактов Лянчжу от раннего до позднего периода имеют различные характеристики, это и гравировки лица животного, и геометрические орнаменты, и изображения божества и чудовища Таоте. Кубки «цун» являются стержнем нефритовых ритуалов культуры Лянчжу. Символика орнамента кубков «цун» и образующих кубки геометрических форм исходит из общего восприятия предками динамического процесса развития времени и пространства выживания. Художественное кодирование нефрита

24 冯易. 浅议文化符码在广告设计中的应用[J]. 武汉科技学院学报, 2005, 18 (6). 页. 26–29. Фэн И. Применение культурных кодов в рекламном дизайне [J]. Журнал Уханьского института науки и технологии, 2005, 18 (6). Рр. 26-29.

25 汪瑞霞. 良渚玉琮设计文化符码探寻[J]. 美术大观, 2012, 000 (010). 页. 132–133. Ван Руйся. Исследование культурных символов дизайна нефритовых скоплений в Лянчжу[J]. Великий взгляд на изящные искусства, 2012, 000 (010). рр. 132-133.

Лянчжу – это деконструкция и реорганизация символов динамических отношений между прошлым, настоящим и будущим предками Лянчжу. Обратившись к трудам ученого, мы видим, что искусство Ван Жуйся рассматривает как символический язык, где каждый художественный образ можно назвать символом или системой символов с определенным значением, а художественный код понимать как способ, которым артефакты, включая предметы быта, наделяются художественной символикой и становятся предметами декоративно-прикладного искусства, и получают возможность интерпретации с точки зрения метода и стиля, формы и содержания произведения. Ван Жуйся считает, что символический язык искусства – это важнейший код национальной культуры. Вслед за Ю. М. Лотманом, она включает в культурный код набор правил грамматики развития художественного текста, логику семантических положений, что позволяет художественным текстам выразить ценностную структуру национальной культуры, и передать определенное мировоззрение.

Лу Мин обращается к семиотике, исследуя современную китайскую мультипликацию. Он согласен с У. Эко в оценке роли культурного кода, и считает, что культурный код в мультипликационном изображении имеет особое культурное значение, при этом учитывает, что культурный код проникает в ткань, изобразительно-выразительный художественный текст мультфильма спонтанным, иррациональным и имплицитным образом. Художественный язык и сюжеты, отличные от реальности, позволяют кодам на экране выражать сложное содержание изображения. Он считает, что эти коды, тесно связанные с традиционной китайской культурой, были представлены в большом количестве китайских мультфильмов²⁶.

Унаследовав национальный стиль повествования и его эстетические особенности, мультфильмы приобрели большую идеологическую ценность как инструмент воплощения культурной традиции и выступают носителями памяти культуры. Будь то древние китайские мифы и легенды, народные легенды, басни или историческая классика, все они могут стать источником вдохновения для

26 陆明. 解构与重塑:国产动画片中的传统文化符码[J]. 当代电视(4):4. 页. 103–106. Лу Мин Деконструкция и изменение формы: традиционные культурные символы в отечественных мультфильмах [J] // Современное телевидение (4): 4. С. 103–106.

китайских мультфильмов. Применение традиционных культурных символов наложило национальную печать на отечественные анимационные мультфильмы, отличая их от анимационной продукции других стран по исторической аккумуляции и гуманистическому подтексту, раскрывая красоту и настроение классической китайской эстетики, показывая идеологическое единство китайцев прошлого и настоящего.

Ученые, поддерживающие понимание культурных кодов 文化代码

Ли Ючжэн (ведущий исследователь Центра сравнительных исследований мировых цивилизаций Китайской академии социальных наук, вице-президент Международного семиотического общества (IASS)) в книге «Введение в теоретическую семиотику» проанализировал концепцию культурного кода У. Эко, Р. Барта, Ю. Лотмана и других, и предложил понимание культурных кодов 文化代码, заложив другую исследовательскую традицию, где культурный код понимается как система символов.

Одним из молодых представителей этой традиции исследования культурного кода, понятого как 文化代码, является Юань Цзэсюн. Он осуществил исследование этнического народного танца с точки зрения семиотической теории. С семиотической точки зрения, народный танец является художественным текстом, несущим определенный культурный код. Культурный код в искусстве танца имеет определенную функцию, значение, и статут кода всегда присутствует в процессе создания, исполнения и восприятия танца. Когда танец рассматривается как система знаков, наделенных значением, значение системы танцевальных символов должно быть интерпретировано зрителями и исполнителями в процессе коммуникации, и таким образом коммуникация должна быть основана на понимании культурных кодов, воплощенных в танце. Развивая идеи У. Эко о двойном кодировании, Юань Цзэсюн считает, что интерпретация символического значения языка народного танца будет двух видов: во-первых, это интерпретации символического значения произведения «культурным инсайдером»; во-вторых, это

интерпретация смысла произведения «культурным аутсайдером»²⁷.

Он считает, что народные танцы создаются в определенной культурной среде, что они воспроизводят процесс выживания, развития, воспроизводства и эволюции жизни конкретного народа в конкретном ландшафте, что сказывается в национальном образе мышления, рассказывая о смысле и ценности существования жизни конкретного народа. В танце код отражает «культурные условности» движений тела представителей конкретного народа, то есть правила расположения и сочетания движений туловища, рук, ног и головы, которые становятся символами в танцевальном языке определенной культуры. Культурный код в данном случае понимается как семиотически осмысленный культурный опыт.

Шань Бо утверждает, что «культурный код» – это концепт, широко используемый сегодня при изучении особенностей социальной коммуникации в определенной этно-национальной среде. Он считает, что понятие культурного кода пришло в исследования массовых коммуникаций из антропологии и лингвистики, и относится к «исторически сложившимся, социально сконструированным способам речи и значениям, предпосылкам и правилам, связанным с актом коммуникации»²⁸. Вслед за Шань Бо, Чэнь Сяовэй использовал теорию культурного кода для исследования межкультурной коммуникации «звезд» популярной культуры. Он считает, что сама «звезда» поп-культуры является определенным культурным кодом. Его (ее) культурная принадлежность определяет, что культурный код, представленный в кросс-культурном поле, является частью его (ее) уникальной культуры. Культурные коды различных «звезд» с одинаковым культурным фоном/происхождением/background похожи. В то же время, культурные коды, представленные «звездой» поп-культуры в межкультурной сфере, пронизывают символы и значения всех аспектов этой культурной жизни, раскрывая структурные уровни поведения «я» знаменитостей или общества, в котором они живут. И снова

27 袁杰雄. (2014). 符号学理论视阈下的民族民间舞蹈研究: Master's thesis. 云南艺术学院. Юань, Дж. Х. (2014). Изучение народного танца в контексте семиотической теории: магистерская диссертация. Юньнаньский институт искусств.

28 姚灯镇. 试论文化规则对言语交际的制约——以日语授受表现中的恩惠意识为例[J]. 解放军外国语学院学报, 2000. 页. 43–46. Яо Дэнчжэнь. Эксперимент по ограничению культурных правил на вербальную коммуникацию: пример осознания благосклонности при выполнении японского дарения и получения[J]. Журнал Института иностранных языков НОАК. Журнал, 2000. стр. 43-46.

культурные коды, представленные «звездами» поп-культуры в межкультурной сфере, являются основой, используемой другим для интерпретации своей национальной идентичности и культурной принадлежности. Поэтому, можно ли правильно интерпретировать культурные коды, сконструированные знаменитостями, зависит от согласованности культурных кодов, используемых для декодирования, с взаимодействующими сторонами.

Теория культурного кода обеспечивает контекстуальное понимание коммуникативного поведения человека и представляет взаимосвязь между коммуникацией и культурой. Она помогает анализировать коммуникативную практику представителей различных культур путем расшифровки культурного кода и приходит к более точным выводам.

По мнению профессора Яо Дэнчжэня, совпадающим с идеями Ю.М. Лотмана, в вербальной коммуникации существует как минимум два типа кодовых систем в зависимости от их природы: первый тип – это структурные правила самого вербального языка, т.е. фонетика, лексика, грамматика и т.д., которые можно назвать «языковыми кодовыми системами» или сокращенно «языковые правила»; другой тип – правила использования языка, т.е. речевые привычки или нормы речевого поведения, сформированные определенным обществом на основе определенных ценностей, образа мышления и т.д., которые можно назвать «культурными кодовыми системами» или «культурными правилами»²⁹.

Культурные и лингвистические коды одновременно определяют и ограничивают вербальную коммуникацию. По его словам, самое важное для вербальной коммуникации – это то, что и отправитель, и получатель сообщения должны кодировать и декодировать его в соответствии с одним и тем же кодом. В межкультурной коммуникации, поскольку обе стороны не разделяют одну и ту же систему кодов, кодирование или декодирование часто нарушает культурные правила, что приводит к культурному семантическому сдвигу, который

29.姚灯镇. 试论文化规则对言语交际的制约——以日语授受表现中的恩惠意识为例[J]. 解放军外国语学院学报, 2000. 页. 43–46. Яо Дэнчжэнь. Эксперимент по ограничению культурных правил на вербальную коммуникацию: пример осознания благосклонности при выполнении японского дарения и получения[J]. Журнал Института иностранных языков НОАК.Журнал, 2000. стр. 43-46.

препятствует гладкому и эффективному общению. Поэтому, будь то с точки зрения межкультурной коммуникации, преподавания иностранных языков или исследования языка как такового, очень важно различать лингвистические правила и культурные правила в вербальной коммуникации, а также подробно изучать культурные правила.

Сегодня, как и во всем мире, в Китае большое внимание уделяется социальной или дискурсивной семиотике. Вслед за Яо Дэнчжэнь, согласно анализу двойной кодовой системы языка, проведенному Ло Чуаньвэем, кодовая система языка состоит из трех систем символов: (1) система фонетических, акустических символов; (2) система письменных символов; (3) семантическая система символов³⁰.

В соответствии с представлениями китайских философов, система культурного кода состоит из трех уровней культурного содержания: (1) поверхностная визуальная культура: включая природные ландшафты, человеческие обычаи и т.д.; (2) средняя надстроечная культура: включает социальные институты, социальную организацию, политический и экономический статус и т.д.; (3) глубокая психологическая и концептуальная культура: включая религиозные верования, образ мышления, мировоззрение, взгляды на жизнь, ценности, моральные нормы, кодексы поведения, эстетические чувства и т.д. . Отсюда ясно, что культура и язык очень тесно связаны, и что система культурных кодов является частью языка, влияя, ограничивая и вмещаясь в систему языковых кодов.

В своей статье Лиан Фу пишет, что коды, которые люди принимают в социальной жизни, при обмене информацией, в значительной степени связаны с культурой, которую нельзя отделить от истории, традиции, расы, обычаев, привычек, религии, верований, региона, окружающей среды и т.д. Культура регулирует, изменяет и влияет на наше поведение во всех этих аспектах, в разной степени в определенное время, и называется культурным кодом³¹. По его словам, существуют различные

30 罗传伟. 试析语言的"双重代码系统"[J]. 外语与外语教学, 2003, (10):4. 页. 10-13. Луо Чуаньвэй. Анализ "системы двойного кода" языка[J]. Иностранные языки и преподавание иностранных языков, 2003, (10):4. стр. 10-13.

31 连甫. 谈文化代码[C] // 外语语言教学研究——黑龙江省外国语学会第十一次学术年会论文集. 1997.

页. 24-34. Лян Фу. Разговор о культурных кодах[C] // Исследования в области преподавания иностранных языков - Материалы 11-й ежегодной научной конференции Хэйлунцзянского общества иностранных языков. 1997. Рр. 24-34.

уровни культурных кодов: универсальный, национальный, региональный, местный и индивидуальный. Из-за разных уровней кодов люди могут усложнять ситуацию при обмене информацией, что может привести к необъективному общению из-за разных полученных кодов.

Культурный код как феномен культуры, по мнению китайских исследователей, – это сумма символов и идеологического содержания, содержащихся в материальных объектах и духовной культуре. От культурного кода современные китайские ученые отличают такое явление как «лингвокультурный код» – это символическая система, которая состоит из ряда тематических ассоциаций с последовательной пиктографической основой, ее элементы выполняют функцию маркировки и существуют в зависимости от языковой единицы. Лингвокультурный код – это объединение лингвистического кода и культурного кода, результат воздействия культурного кода на естественный язык.

Таким образом, мы видим, что семиотическое понимание концепта «культурный код» мы обнаруживаем в китайских школах семиотики, и всякий раз оно подразумевает определенное соотношение между знаковыми системами, правила перевода из одной системы знаков в другую; то, что Ю. Лотман и его ученики образно назвали «взрывом» или столкновением различных семиотических систем.

Также, как и европейским, и китайским ученым присуще семиологическое, текстологическое понимание концепта «культурный код». В этом аспекте понимания «культурного кода» как объясняющего, растолковывающего культурные ценности и практики герменевтического инструментария, мы можем опираться и на идеи Ю. Лотмана, и на идеи Р. Барта, и на идеи Чжао Ихэн и его последователей. На этом уровне исследований каждую культуру можно интерпретировать в контексте ее собственных герменевтических оснований – образов и символов, тесно связанных с повседневными практиками представителей каждой культуры, закрепленных в народных и литературных эпосах, сценическом и изобразительном искусстве, и в других значимых явлениях культуры.

Наконец, важным и плодотворным является понимание культурного кода как культурной традиции, развиваемое в Европе Умберто Эко, Юрием Лотманом и их

учениками, а в Китае Ли Ючжэнем и его последователями о том, что культурный код в единстве знаков и значений составляет единую знаковую систему, и внутри каждой культуры код организован иерархически и в нем можно выделять языковой код, деятельностный/поведенческий код, вербальный, акустический и визуальный код, и так далее.

Только детально исследовав один из множества кодов китайской и русской культуры в той последовательности процедур, что нам удалось выявить в трудах Ли Ючжэна, Чжао Ихэн, и других китайских и российских исследователей, мы сможем найти ключ к пониманию сущностных особенностей (сходства и различий) исследуемых культур в их многогранности, уникальности и неповторимости составных частей и их подвижных сочетаний, создать динамическую модель культурных кодов исследуемых культур.

Таким образом, мы видим, что концептуальное понимание понятия культурный код является достаточно сложным и многоуровневым. В нашем случае на основе проанализированной литературы мы можем выделить в качестве ядерного значения концепта «культурный код» его семиотическое понимание как особой системы знаков, модели знаковой системы, характерного набора знаков, символов и смыслов, отличающий один тип культуры от другого; в качестве специального понимания концепта — его семиологическую, текстологическую интерпретацию, как текста культуры, воплощающего специфические метро-ритмические структуры эпохи и культурную традицию/матрицу, определяющую правила де-кодирования, интерпретации текста; наконец, в качестве периферийных значений — прикладные значения концепта, возникающие в таких науках как культурология, филология, психология, где культурный код может пониматься и как система архетипов коллективного бессознательно культуры, и как система осмысленных в культуре переживаний, и как система устойчивых художественных приемов и мнемотехник.

В качестве вывода мы должны сказать, что философское понимание концепта «культурный код» совпадает с его ядерным значением, выработанным внутри семиотических исследований инструментов изучения и описания наиболее общих, универсальных семиотических процессов, характерных для культуры.

Философская оптика, выявляющая и поддерживающая всеобщий уровень, позволяет говорить о культурном коде, отвлекаясь от его частных разновидностей, проявлений, и частных мнений. В этом методология философского анализа близка с методологией концептуального анализа Л.Г. Бабенко, в которой мы отделили универсальное семиотическое понимание культурного кода, от специального и прикладного. Поскольку приращение знания в прикладных науках постоянно продолжается, то и процесс экспликации различных пониманий концепта «культурный код» с точки зрения философского знания неостановим. Возвращение к этой проблематике возможно с привлечением материала других частных наук, таких как медиаэстетика и медиакультурология, где специальные интерпретации этого понятия будут с годами прирастать и изменяться.

1.2

Зверь: знак и культурный код. Звериные коды культуры: от тотема к бестиарию. Бестиарий как знаково-символическая система

Зверь как семиотический знак

Люди создали имеющую тысячелетнюю историю богатую и разнообразно оформленную культуру взаимодействий с животными. Животные всегда находились в сфере внимания человеческих культур. С древнейших времен они не только сопровождали жизнь человека и использовались в хозяйственной деятельности, но и рождали глубокий эмоциональный отклик, будоражили воображение и становились объектами размышления. Дикие и одомашненные животные в рамках культуры наделялись определенными характеристиками и смыслами, превращались в образы, которые отображали меняющиеся представления культуры об окружающем мире и месте человека в системе мироздания.

Одними из первых, кто в советской науке заинтересовался знаково-символическим характером представлений о животных в культуре, была московско-

тартусская группа ученых, одним из наиболее авторитетным представителем которой был вместе с Ю.М. Лотманом и В.Н. Топоров. Ее главные принципы на материале мифов, ритуалов, религиозных обрядов и верований В.Н Топоров раскрывает в своих статьях. Особую роль для нашего исследования имеют статьи, написанные им для энциклопедии «Мифы народов мира».

Основные особенности рассмотрения мифологии как знаковой системы изложены В.Н. Топоровым при раскрытии понятия "Модель мира". Семиотический подход сказывается и в исследовании символики, Топоров подробно изучил универсальные мифологические символы. Целенаправленно этот ученый занимался исследованием зооморфных символов, исследовал образы таких зверей как Овца, Лось, Мамонт, Тигр, Мышь, Лягушка, Птицы, Лебедь, Рыба, Божья коровка, Муравей, Паук.

Одной из особенностей семиотического подхода В.Н. Топорова к мифологии было рассмотрение ее в связи со всей жизнью коллектива, ее вырабатывающего и принимающего, и отдельного человека, в этот коллектив входящего. На языке семиотики такой подход называют прагматическим.

Животный мир был рассмотрен им в качестве символической парадигмы, своего рода символического кода мироздания, как «модель человеческого общества и природы в целом». «Представления о реальных способностях животных в сочетании с их использованием в классификациях, являющихся способом объяснения человеком самого себя и окружающей природы, создают возможность для <...> мифологической персонификации себя в природе, для подчеркивания своего единства...»³². Животный мир выступает в его статьях в качестве универсального культурного принципа метафоризации, охватывающего концептуальный каркас русской языковой картины мира.

Исследование показывает, что анималистические изображения, возникнув в эпохе верхнего палеолита, прошли длительный путь развития, вплоть до настоящего времени функционируя в художественном творчестве, входя в

32 Топоров В.Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки по истории естественнонаучных знаний в древности. М., 1982. С. 8-40.

структуру символического образа, эволюционируя «от простого украшения до оберега, какого-либо знака, благопожелания».

Появление художественных изображений зверей в искусстве обусловлено спецификой проведения древних магических и охотничьих ритуалов. По определению В.Н. Топорова, универсальные знаковые комплексы характеризуются оптимальными возможностями соотнесения со всеми иными, присущими данной культуре, средствами описания мира, и «при внутрисемиотическом переводе им обычно соответствуют самые различные знаковые системы, и, наоборот, разные и вполне независимые знаковые системы одной традиции переводятся в универсальный знаковый комплекс, если в данной традиции он существует».

Как пишет В.Н. Топоров, «Роль животных, как и вообще анимального (зооморфного или териоморфного) элемента в мифологии, исключительно велика. Она определяется значением, которое имели животные на ранней стадии человечества, когда они еще не отделились со всей резкостью от человеческого коллектива – ни в его синхроническом состоянии (включение Животных в социальную иерархию, помещение священных животных на вершине иерархической лестницы), ни в диахроническом аспекте (идея происхождения данного коллектива от Животных или от животного предка), ни, наконец, онтологически (представление о Животном как об особой ипостаси человека)».

По мнению В. Н. Топорова, «...тотем позволяет связать данный человеческий коллектив с данной территорией, настоящее – с прошлым, культурное и социальное – с природным, а также объединить этот коллектив некоторой общей системой норм поведения»³³.

В мифе, таким образом, фиксируется семантическая функция животных, связанная с «этнозоологическим» принципом систематизации фауны: «Поскольку отдельные элементы зооморфного кода имеют постоянно закреплённые за ними значения, которые однако, могут передаваться и другими кодовыми системами, устанавливается система соответствий между изофункциональными элементами разных кодов. При этом конкретные элементы зооморфного кода получают

33 Toporov V. N. Zhivotnye. +Mify narodov mira. Moscow: Sovet-skaya Entsiklopediya, 1991. T. I. Pp. 440-449

способность выступать как классификаторы, которые условно-символически описывают данную ситуацию и, кроме того, могут объединяться в целые комплексы, обнимающие разные сферы бытия (ср. цепи соответствий типа: данное животное - растение - страна света - цвет - небесное светило - элемент / стихия - металл - вкус - время года - божество). Такие классификационные цепи известны как в архаичных мифопоэтических традициях, так и в более позднее время».

Обожествление животных (зоолатрия) представляет собой поведенческое выражение религиозного зооморфизма. Но если посмотреть на данную проблему с точки зрения семиотики, то феномен зоолатрии предстаёт уже в ином свете: образы тех или иных животных в сознании людей вызывают ассоциации священного (т.е. сакрализуются).

Неслучайно в мифах у богов обязательно были символы животных – это значит, каждый бог обладал либо желал обладать конкретно тем качеством, которое присуще было выбранному им животному. Примечательно, что часто у одного зверя могло быть далеко не одно значение: например, лису все знают как смекалистую хитрюгу, однако кое-где ей приписывают также мудрость (и, как ни удивительно, напротив, глупость).

Исследования показали, что различные формы почитания животных правомернее располагать во времени, так как между ними существует историческая преемственность. В истории культуры непосредственное изображение конкретного животного постепенно переросло в различные концепции, тотемные верования, на которых формируется мифическое представление.

На основе идей В.Н. Топорова о развитии мифо-религиозного мышления, в истории культуры мы можем выделить три этапа мифологизации и семиотизации зверя:

1 этап: Тотем (реальные звери природы, воспринимаемые как предки рода)

2 этап: зооморфные воплощения богов большого политеистического пантеона (звери как знаки божества).

3 этап: бестиарий (средневековая семиотическая система, где звери символизируют разные добродетели единого Бога или обратную сторону

добродетелей у Дьявола).

Рассмотрим, как происходит процесс семиотизации зверя, его сакрализации и мифологизации на примере одного из любимых знаков-образов китайской культуры – Феникс.

Внимание ученых к так называемому бестиарному коду культуры Китая объясняется тем, что, по мнению В.Н. Топорова «применительно к мифопоэтической эпохе животные выступают как один из вариантов мифологического кода», а миф, как известно, является одним из наиболее устойчивых способов формирования целостной культурной картины мира, и объяснения всех процессов, происходящих в мире культуры путем актуализации и ре-мифологизации первоначальных явлений культуры.

Для анализа мифопоэтических образов Феникса, одного из наиболее почитаемых и часто встречаемых в самых разных произведениях китайского искусства, дизайна и медиаиндустрии мифологических созданий, мы будем использовать историческую типологию звериных образов в культуре, разработанную выдающимся российским семиотиком В.Н. Топоровым. Он утверждал, что среди разнообразных фантастических или реалистических изображений /описаний зверя или птицы наиболее древними являются тотемические образы ранних религий, позволяющие человеку осуществить «мифологическую персонификацию себя в природе, подчеркивание своего единства (в актуальном настоящем и в плане преемственности) через элементы природы». В истории китайской культуры семиотический знак-образ Феникса прошел несколько стадий эволюции изображения и значения. Первая стадия, которую пережил образ Феникса при его рождении – тотемическая. К наиболее ранним памятникам тотемического культа этого мифологического существа относятся украшения с изображением Феникса, что были найдены в эпоху неолита на стоянках культуры Хемуду.

По мнению В.Н. Топорова, звери или птицы, несущие определенный культурный код, часто выступают представителями целых классов животных и птиц, и опять таки в качестве примера пишет: «Феникс — все птицы». Согласие с этой идеей

находим в книге Лю Чэньхуая "Древняя китайская мифология", где утверждается, что «Феникс – это типичное изображение фазана в качестве основного тела, включающее в себя множество признаков других птиц, таких как орел». Многие другие китайские ученые также считают, что феникс возник из тотемного культа и появился в результате наслоения знаковых деталей множества других животных с тотемным образом птицы в качестве основного. Одно из первых вымышленных описаний феникса дается в древнем китайском эпосе «Шань хай цзинь»: «еще в пятистах ли к востоку находится гора Киноварной пещеры. Оттуда вытекает Киноварная река, водится птица. Она похожа на петуха, пятицветная, с разводами. Называется феникс (фэнхуан)». В начале династии Цинь (периоды Чуньцю и Чжаньго, период до 221 г. до н.э.) Феникс в основном изображался со змеиной шеей и высокими ногами, но после династий Хань (206 до н. э. — 220 н. э.) и Тан (18 июня 618 — 4 июня 907) он постепенно превратился в образ птицы с формой тела парчовой курицы. После династии Сун (960–1279) к характеристикам Феникса добавилось больше элементов павлина.

Читая статьи и книги В.Н. Топорова и С.А. Токарева, можно сказать, что тотемизм – это стадия кодирования символического родства человека с природой, когда за основу образа зверя-знака берется реально существующее природное существо, в данном случае – птица, и, если тотемом становится вымышленное существо, то оно наделяется человеком дополнительными положительными свойствами, еще более подчеркивающими его совершенство. Таким был механизм рождения образа вымышленного существа – Феникса. На основе облика разных домашних птиц сложился образ, символизирующий солнечный свет, лето, тепло, огонь и хороший урожай. Таким образом, поклонение солнцу и почитание тотема птиц, детей солнца, способствовало рождению важного образа китайской культуры – птицы-знака Феникс.

В качестве следующей стадии развития звериного кода мы вслед за В.Н. Топоровым выделяем зооморфные образы периода развития политеизма, когда звериным обликом наделяются Боги определенных природных сил и стихий. По мнению В.Н. Топорова это происходит, когда «отдельные элементы зооморфного

кода имеют постоянно закрепленные за ними значения, которые, однако, могут передаваться и другими кодовыми системами», такие кодовые системы могут быть различными по носителям знаков и изоморфными по исполняемым функциям. При этом «конкретные элементы зооморфного кода получают способность выступать как классификаторы, которые условно-символически описывают данную ситуацию и, кроме того, могут объединяться в целые комплексы, объединяющие разные сферы бытия (<...> данное животное — растение — страна света — цвет — небесное светило — элемент / стихия — металл — вкус — время года — божество и т. п.)». В современной культуре такие цепи соответствий более всего известны в качестве гороскопов. Как пишет В.Н. Топоров, «особенно распространены примеры соотнесения животных со странами света, временами года, стихиями». В качестве одного из примера такого соответствия он приводит Феникс и включает его в следующую семиотическую цепочку: «Феникс — юг — лето — огонь». С идеями В.Н. Топорова солидарны ученые из Китая. В своей статье «Миф и поэзия – дракон и феникс» китайский ученый Вэнь Идуо говорит, что «дракон и феникс являются "символами рождения нашей нации и начала нашей культуры"». О происхождении феникса в книге Хэ Синя «Происхождение богов» говорится, что «феникс и птица феникс являются соответственно звериными образами двух природных стихий. Феникс-самец – бог ветра, а Феникс-самка – солнечная птица, также известная как "огненный дух", живое воплощение солнца"».

Следующий этап в развитии образа зверя-знака Феникса – эмблематический. Эмблематическая функция рассматривалась выдающимися антропологами культуры как продолжение функции тотемической, когда голова, шкура, перья, когти и клыки тотемного зверя использовались в качестве символов принадлежности определенному племени, роду, а затем государству. Об использовании зверей-знаков в эмблематической функции писали К. Леви-Стросс, Дж. Фрэзер, У. Тернер, А.Е. Махов, и прежде всего, по мнению ученых, звери-знаки использовались для символизации политической власти и покровительства. Феникс в китайской древности имел множество символических значений, наиболее известное из которых заключается в том, что, как и дракон, феникс также является

политическим символом, обычно это эмблема, используемая для обозначения политической мудрости, способности достичь благополучия и гармонии.

В эпосе «Голос Белого тигра» написано, «Император Феникс, вождь птиц»³⁴». Таким образом, эпос фиксирует, что на очередном этапе эволюции образа Феникса произошел переход от зооморфного образа Бога одной из стихий (Ветра/Солнца) к эмблематическому образу императорской власти. Это отражает статус Феникса в древней китайской культуре. Царь птиц в древней китайской легенде – феникс, самец по имени «фен (凤) », Царица птиц – самка по имени «хуан(凰)».

Прежде всего, отныне феникс – это символ политического успеха. Говорят, что он настолько благороден и возвышен, что появляется не везде, а только в периоды политической ясности. В «Поэтической Эдде» есть фраза «Феникс поет на горе Цишань», которая относится к тому времени, когда на горе Цишань, оплоте династии Чжоу, в конце династии Шан, поселился феникс и запел. Считалось, что это благоприятное предзнаменование для процветания династии Чжоу, поскольку чжоуский царь Вэнь обладал добродетелью и тем самым привлек феникса. Позже царь У из Чжоу завоевал всю провинцию Чжоу и действительно добился успеха. Для древних выражение "Феникс приходит парить", означало, что небеса даруют благоприятную судьбу.

В классических китайских романах (XIV – XVIII вв.) можно найти множество ссылок на эту символическую аллегория. Например, в «Романсе о Троецарствии», когда Цао Пи хотел стать императором вместо императора Сяня из Хань, в то время сообщалось, «Феникс приходит во время ритуала, это знак небес». Это способ наращивания могущества для успеха политической власти.

Во-вторых, как благоприятный символ, связанный с императором, Феникс также часто становился эмблемой императорской семьи. Например, в гареме императора императрица, принцесса и наложницы носили короны Феникса и ездили в каретах с эмблемой Феникса в «Башню пяти фениксов», расположенную на территории императорского дворца у главных ворот Запретного города. Тот факт, что в романах

³⁴ 班固. 白虎通 (1-2 册)[M]. 中华书局, 1985. Бань Гу. Бай Ху Тун (1-2 книги) [M]. Китайский книжный магазин, 1985.

и пьесах часто используют «Башню пяти фениксов» как символ императорской семьи, также связан с эмблематической символикой Феникса.

Постепенно Феникс стал обозначать и выдающийся талант. Такое изменение символического значения происходит в период расцвета китайской литературы, когда были созданы такие шедевры классической китайской литературы как «Троецарствие», «Речные заводи», «Путешествие на Запад», «Сон в красном тереме». В поэзии известного китайского поэта Цюй Юаня Феникс часто используется как символический образ, обозначающий мудрого и способного человека. Панг Тонга, знаменитого военачальника времен Троецарствия, называли «птенец Феникса», поскольку его одаренность была сравнима с выдающимся талантом Чжугэ Ляна, стратега, изобретателя и писателя в Древнем Китае.

В романе «Сон в красном тереме» принц Бэй Цзин хвалит Цзя Баоюя перед Цзя Чжэном, «Ваш сын – поистине ребенок дракона и феникса». Это также способ восхваления таланта Цзя Баоюя, сравнение достоинств человека с Фениксом.

Постепенно в истории культуры значение изображений Феникса становится все более вне-сословным и вне-религиозным. Использование украшений с изображением Феникса становилось все менее строго регламентировано правилами. Императорской семье и знатым чиновникам было разрешено использовать украшения с изображением Феникса из золота и серебра, а также и простолюдином, но из более дешевых материалов. Легенда гласит, что «заколка с Фениксом», созданная первым императором Цинь, в более поздние времена обычно использовалась только наложницами, но в эпоху династии Тан похожими на нее украшениями стали пользоваться и обычные женщины. Поэт Ван Цзянь времен династии Тан написал историю о бедной девушке, которая выходила замуж и не могла позволить себе золотую или серебряную заколку с Фениксом, поэтому она сделала медную заколку с изображением Феникса.

Постепенно эмблематическая функция Феникс как символа царицы, принцесс или наложниц сменилась символом любви, и древние китайцы стали использовать аксессуары с Фениксом в знак любви. В романе «Сон в красном тереме» рассказывается, что влюбленные использовали в качестве знаков любви подарки,

которые украшались изображениями Феникса. С различными изображениями Феникса в китайских эпосах связано много любовных историй.

Так, есть история «Сяо Ши, притягивающий феникса». Согласно «Легенде о бессмертных» Лю Сяна времен династии Хань, человек по имени Сяо Ши так хорошо играл на сяо, что его музыка звучала подобно пению Феникса. Дочь князя Цинь, Ланьюй, однажды услышав звук его сяо, влюбилась в него, и впоследствии они поженились. Однажды они играли на своих инструментах вместе и привлекли совершенством музыки стаю Фениксов, птицы вознесли влюбленных на небо и даровали им бессмертие.

Феникс как символ любви также отражен в истории Сыма Сяну (знаменитый китайский деятель и поэт времен империи Хань и Чжоу) Вэньцзюнь. Когда он был беден, Сыма Сяну однажды посетил дом богатого Чжоу Ван Суна и увидел Чжоу Вэньцзюнь, дочь Чжоу Ван Суна, выглядывающую из окна банкетного зала, поэтому он исполнил песню «Фен ищет хун», раскрывая свое сердце в песне о любви женщины-феникса и мужчины-феникса. Чжоу Вэньцзюнь мгновенно поняла его чувства, она влюбилась в него с первого взгляда, и в ту же ночь они сбежали.

Превращение Феникса в женский символ связано с ключевой фигурой в истории Китая – императрицей династии Тан У Цзэтянь. Чтобы узаконить свое правление, У Цзэтянь проповедовала появление Феникса в качестве мандата Неба, чтобы показать, что она заменила Тан на Чжоу. Она постоянно подчеркивала связь между Фениксом и женщинами, добиваясь общественной поддержки своих притязаний на трон. Успех притязаний У Цзэтянь на трон и влияние ее статуса привели к тому, что Феникс постепенно стал символом благородной женщины после эпохи Тан.

В ходе истории китайской культуры Феникс постепенно установил симметрическое соответствие с драконом, символом императора. В отличие от мужественного дракона, образ Феникса постепенно становился женственным и грациозным, и в итоге стал представлять женщин.

Таким образом, мы выявили, что образ воображаемой птицы Феникс, сложившийся в древнем китайском изобразительном искусстве, фольклоре и древних эпосах, и затем перешедший в телесериалы, мультфильмы, компьютерные

игры, экранизации романа «Сон в красном тереме» и многие другие, – символизировал состояние радости и счастья, благополучия и гармонии сначала в качестве воображаемого тотемного зверя китайских сельскохозяйственных рабочих, поклоняющихся Солнцу, Ветру, Огню, теплу и хорошему урожаю, затем стал эмблемой императорской власти, и прежде всего, ее женских представительниц – Императрицы, принцесс и наложниц, и затем стал знаком любви и счастья, женственности и грациозности. Благопожелательный характер древнего образа-знака Феникс привел к тому, что он сохранился до наших дней и является одним наиболее популярных в современном дизайне, что отражается в одежде, еде, жилье и транспорте, например, ношение короны феникса, обуви феникса, вырезание из бумаги и вышивание изображений феникса – все это отражает стремление миллионов китайских людей к лучшей жизни и счастью.

Устойчивость образа Феникс в китайской культуре на протяжении многих тысячелетий говорит о надежных механизмах преемственности в китайской культуре, а изменчивость и развитие значения образов Феникс говорит о динамике китайской культуры, на протяжении тысячелетий развивающейся на своих собственных внутренних основаниях и сохраняющих устойчивость развития и глубинное единство ценностей.

Зверь-знак, зверь-символ, зверь-код в европейской культуре

В европейской культуре бестиарий оказывается достаточно поздним культурным феноменом, возникающим на рубеже поздней античности и раннего европейского средневековья.

Как пишет Яксяргин Л.М, сквозной нитью на протяжении всей истории культуры проходят две взаимодополняющие тенденции - антропоморфизация животных и зооморфизация человека, которые выражались в традиционных представлениях об окружающем мире, мифологии, ритуале, художественной культуре, языке, системе символов. Анализируя историю культуры, Л.М. Яксяргин замечает, что гуманитарная сущность проблемы взаимодействия человека и животного проявляется в том, что фауна в общественном сознании легко

мифологизируется, что создаёт иллюзию существования в мире культуры двух уровней животного царства: 1) реальные животные, с которыми человек взаимодействует в повседневной жизни; 2) виртуальные животные духовной культуры. Последнее обстоятельство играет существенную роль, так как особенности «существования» животных в духовной культуре влияют на то, как мы взаимодействуем с ними в реальной жизни.

Сильнее всего это проявилось в европейской культуре в эпоху средневековья. В средневековом искусстве животные возникают в самых разных контекстах и композициях, выполняя множество функций – от прямого отображения иллюстрируемого текста до символического, свернутого в фигуру, обозначения какой-либо идеи, мотива или персонажа. В литературе существовало множество историй, где самые разные экзотические и фантастические звери упоминались как реальные создания, которые встречаются герою, угрожают, служат ему и т. п. Помимо этого, в традициях христианского символизма фантастические повадки и особенности зверей, будь то слоны, носороги, львы или единороги, грифоны и драконы, истолковывались как текст о Боге, человеческой природе и спасении. Фактически звери превращались в знаки, причем, как отмечает А.Е. Махов, спектр значений, приписываемых каждому такому знаку, был крайне широк и зачастую противоречив: «Мы узнаем из бестиариев, что едва ли не каждый зверь может обозначать и добродетель, и порок; и небесное, и inferнальное. Степень амбивалентности, которая позволяет символизировать противоположное не только самому зверю (лев - «символ» и Христа, и дьявола), но и общим для многих животных частям тела, в целом настолько высока, что в "звере-знаке" словно бы рушится сама граница между Божественным и демоническим».³⁵ Средневековье возводит многозначность в некий фундаментальный семиотический принцип: все в мире многозначно. Средневековая семиотика создала особый тип знака-символа, знака многосмысленного, обладающего целым набором значений, где «символизирующее и символизируемое не случайно связываются между собой»,

35 Махов А.Е. Бестиарий как подсистема средневековой семиотики // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 9 (30). С. 20-36.

«символ являет собой некую запредельную реальность, от которой он неотделим». Символ означает переход от собственного конкретного наглядно-образного содержания, очень незначительного и ограниченного (по сравнению с тем, что он символизирует), к некоторому неизмеримо более глубокому и широкому, часто весьма абстрактному содержанию через посредство заключенного в нем (символе) образа.

С точки зрения Е.А. Махова бестиарий представляет собой не просто набор описаний животных, но одну из подсистем средневековой семиотики, основанную на учении о значении вещей, развитие которой происходило на протяжении всех Средних веков от Августина до теологов XII-XIII вв.

В бестиарии, по мнению Е.А. Махова, знаками являются не сами животные, но их отдельные свойства, смысл которых может меняться в зависимости от контекста. Этим объясняется исключительная многозначность, присущая животным бестиария. На отдельных примерах автор показал, как бестиарные знаки использовались средневековыми авторами при построении развернутых высказываний. В то же время автор рассмотрел бестиарий как семиотическую часть системы значения вещей. В средневековой семиотике «значение вещей гораздо разнообразнее, чем значение слов. Ибо лишь немногие слова имеют больше двух или трех значений; вещь же может обозначать столько других вещей, сколько она имеет общих с другими вещами свойств, видимых и невидимых» (Гуго Сен-Викторский); «Слова имеют не более двух или трех значений. Вещи же могут иметь столько же значений, сколько они имеют свойств» (Ришар Сен-Викторский).³⁶ Слова или визуальные образы, которыми обозначаются звери, следовательно, также могут иметь несколько значений, подобно тому, как звери имеют несколько поведенческих, характерологических свойств.

Как именно вещь имеет столько же значений, сколько и свойств, Ришар Сен-Викторский тут же показывает на простом примере. Вещь может означать «природу и форму (*natura et forma*)». Так, снег своим холодом (т. е. своей природой) означает «угасание сладострастия»; своей же белизной (т. е. «формой») он означает «чистоту

36 Richardus de Sancto Victore. *Excersiones allegoricae* // PL. Vol. 177. P.: J.-P. Migne, 1854. Col. 205.

благих дел». ³⁷ Подобно этому значение зверя-знака может быть связано с его формой – большой или маленький, и с его повадками и пищевыми нормами: коварный хищник или пугливый травоядный.

Вещь, подобным образом разобранная на свойства, в самом деле становилась знаком особого рода, абсолютно не похожим на слово: значения вещи не были связаны между собой никаким общим семантическим ореолом, но представляли случайный и противоречивый набор. Не будет преувеличением сказать, что экзегеты осознанно акцентировали противоречивость заключенных в той или иной вещи значений, как бы подчеркивая тем самым отличие Божественного языка от языка человеческого: в языке слов противоположные смыслы разведены по словам-антонимам, в языке вещей они совмещены. В вышеупомянутом словаре «Аллегории ко всему Священному Писанию» отмечается, что «одна и та же вещь может иметь не только различные, но и противоположные значения (*non solum diversam, sed adversam... significationem*)». ³⁸

Поэтому, Махов А.Е. считал, что в средневековой семиотике носителем значения является не сама вещь, но ее свойство. В этом – причина (хотя, как мы увидим, не единственная) многозначности вещи. То же самое относится и к бестиарию как семиотической подсистеме: значащий элемент здесь – не сам зверь, но его свойства, его «природы», как нередко называют эти свойства авторы бестиариев. Никакого целостного характера, «этоса» бестиарий в звере не видит. Семиотически зверь не существует как что-то единое. Он представляет собой некий агрегат свойств, которые и становятся носителями значений; при этом выбор свойства, которому приписывалось данное значение, иногда кажется нам неожиданным.

Один из выразительных примеров, что рассматривал А.Е. Махов – еж в бестиарии Петра из Бове (начало XIII в.). Еж воплощает в этом бестиарии дьявола, но вовсе не потому, что вооружен страшными иглами, а потому, что носит на этих иглах лесные плоды (читай: соблазны мира сего): «Ты, христианин, Божий человек, бойся ежа, то есть дьявола, который покрыт иголками и всегда готов устроить тебе

³⁷ Ibid. Col. 205-206.

³⁸ Allegoriae in universam sacram scripturam. Col. 850.

западню, ибо забота о благах сего мира и преходящие наслаждения закреплены на сих иголках...».³⁹

Зверь приобретает многозначность, обусловленную различием его свойств. Петух - этот ночной страж (*vigil nocturnus*), которого «природа создала, чтобы понуждать смертных к трудам, прерывая их сон» (Плиний, «Естественная история»⁴⁰), обозначает бодрствование и бдительность (*vigilantia*) истинного христианина, и таково наиболее распространенное, позитивное, значение петуха. Однако тот же петух (в *exemplum* Жака де Витри)⁴¹ предпочитает гнилые зерна драгоценным камням, «не разумея их пользы» и обозначая тем самым отвержение истинных ценностей.

Таким образом, мы установили, что зверь-знак средневекового христианского bestiaria – это носитель определенного свойства, индексом которого он является. Кроме того, зверь-знак средневекового bestiaria, это одновременно и знак-символ, поскольку отсылает к высшим духовным сущностям: Богу или дьяволу. Формирование зверя-знака и признание за зверем способности к выполнению знаково-семиотических функций приводит к тому, что сложившись внутри христианского искусства Средних веков, эта способность зверя означивать и божественное, и дьявольское, и пороки и добродетели, перейдет затем в светскую культуру и искусство, и будет использоваться в самых разных культурных полях и контекстах: и в художественном, и в политическом, и в других.

Бестиарий как семиотическая система

С точки зрения семиотики, бестиарии как средневековый литературный жанр, представляющий каталогизированное описание внешнего вида и повадок некоторых животных, выступает одной из устойчивых художественных форм, в которых существовала и развивалась подсистема средневековой семиотики, где в качестве означающего выступали звери-знаки. Такие тексты Высокого Средневековья пытаются расшифровать символический язык бога, язык природы в трактатах о животных; расцвет культуры бестиариев ученые наблюдают где-то в

³⁹Bestiaires du Moyen Âge / Ed. G. Bianciotto. P.: Stock, 1980. P. 35.

⁴⁰Plinio il Vecchio. Storie naturali (libri VIII-XI) / A cura di F. Maspero. Milano: Bur, 2011. P. 330.

⁴¹The exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry / Ed. Th. F. Crane. L.: D. Nutt, 1890. P. 21.

ХII-ХIII веках.

Расширение значения бестиария до универсальной знаково-семиотической системы происходит в исследованиях Е.В. Дубовой «Бестиарные образы как символические универсалии». Автор выделяет этапы эволюции бестиарных образов, начиная от непосредственного изображения животных в примитивном искусстве, через стадию тотема и мифа к трансформации в инструменты показа психологических коллизий и последующему переходу в раздел аллегорий и персонификаций. В дальнейшем зоотипы приобретают статус символов особого рода знаков, выступающих уже как элементы мистические и богословские.

В качестве репрезентативного примера анализа бестиария можно привести статью Д.А. Зеленина «Мифологический бестиарий "Emblematum liber" Андреа Альциати», где автор описывает «бестиарную составляющую» «Книги эмблем» А.Альциати. С 1532 по 1790 гг. эта книга выдержала более 130 изданий. Автор посчитал количество упоминаний животных в ней: «На этих 115 эмблемах (из 212) мы отметили 50 различных зверей. Статистика показала, что наиболее часто встречающийся здесь бестиарный образ - это змей или дракон (14 раз), за ними следуют лев (9 раз), собака (6), козёл (5), коршун (5) и т.д. Вместе с тем многократно встречаются различные виды птиц (20) и рыб (9), а также нередко и следующие интересные нам в рамках данной работы «химеры» (т.е. существа, объединяющие черты разных животных): гарпии, кентавры, сфинкс и, конечно, сама Химера». Подробно исследователь описал 16 эмблем из этого сборника.

Вопрос о значении бестиария для понимания особенностей творческого мышления Махов. А.Е поднимается в статье о роли бестиарии в мировоззрении М.В. Ломоносова, приходит к выводу о том, что бестиарий является ключом не только к тексту культуры определенного исторического периода или страны, но способен выявить знаки, описывающие систему «натура-культура» в творчестве конкретного мыслителя. Эта статья послужила импульсом к широкому осмыслению философских проблем сущности человека и культуры с точки зрения бестиарной знаковой системы в творчестве самых разных авторов от Р.Г. Державина, А.С. Пушкина к Л.Н. Толстому и Ф.М. Достоевскому до мыслителей разных стран

в наши дни.

В статье «Крокодиловы слёзы, другие реалии и символы: эмблематика пересматривает бестиарную традицию» А.Е. Махов выявил механизм смысловой трансформации при сохранении традиционного образа животного. Автор статьи разграничил «означающее», т.е. «реальных» животных, какими их описывают античная естественная история и средневековые бестиарии, и «означаемое» (традиционные смыслы, также восходящие к Античности и Средневековью). А.Е. Маховым были выделены три стадии означивания зверя-знака: иконическая (реальный зверь, означающий его реальные повседневные свойства, зверь-икона), символическая (способность зверя символизировать абстрактные и амбивалентные сущности, зверь-символ) и эмблематическая (способность зверя служить эмблемой /индексом феноменов светской культуры, зверь-индекс).

Другой программной статьей по семиотическому осмыслению феномена бестиарий, стала статья А.Е. Махова «Синие зайцы и белые медведи: Поэтологический бестиарий В.Б. Шкловского», где автор выявил способы осмысления в семиотике культуры образов вымышленных, сконструированных существ, а также показал возможности «собирания бестиарных ключей, кодов в единую картинку».

Анализируя памятники средневековой европейской литературы, А.Е. Махов дифференцировал процесс *семиотизации зверя*, выделил три этапа и определил их следующим образом: 1) *античная естественная история*; 2) *средневековый бестиарий*; 3) *ренессансно-барочная эмблема*. Каждый из этих этапов оставил огромный корпус текстов о звере; при этом на каждом этапе решались свои задачи. Античная естественная история создала каталог свойств зверя, но еще не думала о его семиотизации; средневековый бестиарий превратил зверей в знаки; эмблема привела эти знаки в движение, научилась их свободно сочетать.

История семиотизации зверя, описанная А.Е. Маховым, отошла от религиозно-мифологических оснований семиотизации зверя у В.Н. Топорова и показала развитие этого процесса в истории светской культуры.

В целом же, обращение к бестиарной тематике в культуре позволяет изучать и

понимать особые значения образов животных в культуре и сознании человека. Как отмечал К. Г. Юнг, в текстах культуры «самость часто принимает облик животных, представляя нашу инстинктивную природу и ее связь с окружением человека». Причем присутствие животного, в силу его сходства и близости к человеку, способно породить «жуткий демонический образ чужого в своем»: природного, звериного, проступающего из-под человеческой личины <...> чтобы вторгнуться в столь уязвимый человеческой мир». Поэтому зооморфный образ в подобном контексте все чаще воспринимается как проявление «инаковости», «другости» не только в природе человека, но и в культуре в целом. Причем при появлении зооморфных образов в текстах культуры их конфронтация с человеком, если таковая имеется, несет в себе отголоски приручения животного, обуздания «зверя-природы» или «зверя в себе».

Таким образом, бестиарии рассматриваются в современной науке как знаково-семиотические комплексы, создающие объемный смысл, который постигается в полной мере только из отношения всех элементов между собой и каждого из них к целому.

Звериные коды культуры: зооморфные, тотемные и бестиарные

В теоретической семиотике определенная система знаков называется код, когда она является основой для передачи семантического значения, системой знаков с определенным фреймом и смыслом. Основная функция культурных кодов – выделение различных особенностей национальных культур и формирование представлений об определенных типах культуры на основе пересечения некоторых совокупностей культурных кодов. Поэтому семиотическое осмысление роли русских и китайских бестиариев как кодов национальных культур, практик их употребления и интерпретации в культуре, а также сравнительный анализ подразумеваемых смыслов, позволяют определить ценностные ориентации культуры на разных этапах ее развития и углубить понимание особенностей процесса смыслообразования в определенной культуре.

В прикладных семиотических исследованиях переход от понимания зверя в качестве знака к зверю-коду произошел в работах В.Н. Топорова, Е.А. Махова, М.

Н. Храмовой, и многих других ученых. М.Н. Храмова пишет, что способность зверей-знаков кодировать самые разнообразные культурные смыслы возникла в культуре благодаря тому, что 1) образы животных отражали противоречивые отношения между человеком и зверем: происходила одновременная антропологизация природных существ и «зооморфизация» человека, где животное становилось одной из форм проявления «инаковости», которую человек стремился понять и подчинить как в природном мире, так и в собственной сущности; 2) образы животных характеризуются полисемантической, то есть несут в себе комплекс значений, в соответствии с акцентируемыми поведенческими и/или характерологическими свойствами. Два этих параметра обусловили формирование звериного семиотического кода культуры, транслируемого различными культурными памятниками.

Разработкой проблематики зверя-кода в современной науке чаще всего занимаются исследователи языка и различных языковых кодов. В семиотике языка коды, возникшие на основе образов животных, называют зооморфными кодами культуры.

Зооморфный код культуры (греч. ζῷον – животное, μορφή – форма) включает наименования, обозначающие объекты животного мира и их портативные элементы, свойства и действия. Им приписывают специфические качественные характеристики и они «дополняют их природные свойства функционально значимыми для культуры смыслами, придающими этим названиям роль знаков «языка» культуры». Зооморфный код культуры является одним из базовых, он отражает представления носителя языка о мире животных и связан с бытующими стереотипами этого мира, отражает целостность представлений о животном мире, представители которого выполняют функции символов, активизирует в сознании образы животных, птиц, насекомых, которые в составе языковых единиц репрезентируют, в первую очередь, качества и черты характера самого человека⁴².

Зооморфный код, по мнению В. Н. Телия, – это совокупность «представлений о

42 Бойко Л. Г. Зооморфный код культуры в семантике устойчивых сравнений [J]. Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 2008 (5): 94-97.

животном мире, номинатемы животных и других живых существ, обозначающих их как целое или их части и специфические характеристики, дополняющие их природные свойства функционально значимыми для культуры смыслами»⁴³.

Зооморфный код используется как средство классификации или характеристики различных предметов и явлений, и прежде всего как средство их языковой номинации. В загадках с помощью животных кодируются самые разнообразные предметы и явления окружающего мира.

В иконографической сфере зооморфный код находит различное применение в эмблематике, книжной миниатюре, в зверином стиле орнаментальных украшений и т. д.

Зооморфный код можно трактовать как часть мифологического кода, ведь образы тех или иных животных часто используются при моделировании мира. К тому же, он является неотъемлемой частью языковой картины мира, используется в литературе и искусстве, причем в изобразительной сфере зооморфный код оказывается оптимальнее, к примеру, кода растительного, так как «противопоставление животных по признаку сферы обитания облегчает описание пространственно-космологических структур средствами именно этого символического языка, обеспечивая достаточную прозрачность возникающих ассоциаций»⁴⁴.

«Зооморфный код культуры представляет собой чрезвычайно интересный и самобытный языковой пласт, выявляет специфику мировосприятия носителей языка и культуры. Существование этих кодов является универсальным. Однако зооморфные коды, стремясь к сохранению универсальных черт, отличаются национальным своеобразием. Животные, втянутые человеком в мир его преобразований, играя символическую роль в мифопоэтической картине мира, выступают как эталонные носители тех или иных качеств человека, отражают опыт народа, говорящего на данном языке. Для раскрытия культурного содержания зооморфизмов необходимо описание языковых символов, стереотипов, эталонов,

43 Теляя, В. Н. Фразеологизм / В. Н. Теляя // Русский язык: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Караулов. – М. : издательский дом «Дрофа», 1996. – 605–607 с.

44 Раевский Д. С. Мир скифской культуры. М.: Яз. славян. культур, 2006. С. 295.

включающих зоонимы»⁴⁵.

Зооморфный код изменяется вместе с развитием культуры, целостный зооморфный код может быть характерен, например, для мифопоэтического сознания традиционной культуры или для представлений общества конкретной эпохи, т. е. зооморфный код будет себя вести как культурный код только в рамках той или иной системы представлений, характерной для определенного народа или временного периода. Его внутренняя структура, символические формы выразительности и правила комбинирования также способны изменяться, хотя его характерные особенности все же сохраняются. Так, элементами «зооморфного кода» выступают не только сами животные и образные представления о них, но и их изображения, языковые номинации, зооморфные метафоры, «звероподобные» персонажи, фантастические существа с зооморфными чертами и т. п.

От зооморфных кодов культуры понятых лингво-семиотически мы будем отличать тотемные и бестиарные звериные коды, понятые философски-культурологически.

Тотемный культурный код – это совокупность устойчивых поведенческих, речевых, жестовых, характерологических культурных стереотипов, закодированных в образах тотемных животных – пра-родителей, перво-предков того или иного народа, регулирующих все социокультурные отношения: начиная от семейно-брачных (запрет инцеста) и до религиозных (почитание тотемического зверя).

Бестиарный культурный код, когда некие значимые отношения вещи и ее значения, религиозные заповеди и обряды, отношения с трансцендентными сущностями кодируются и сакрализируются в образах вымышленных, воображаемых в культуре животных: единорога, феникса, дракона и других.

Выводы по первой главе:

Структура концепта «культурный код» является достаточно сложной, в ней можно выделить три уровня. Первый уровень – это ядерное значение концепта

45 Гукетлова Ф.Н. Зооморфный код культуры в языковой картине мира (на материале французского, кабардино-черкесского и русского языков): дис.... д-р филол. наук / Ф.Н. Гукетлова. – М., 2009. – 432 с.

«культурный код»; оно состоит в философско-семиотическом понимании культурного кода как особой системы знаков, или модели знаковой системы. Второй уровень - придерное понимание концепта – его культурфилософская интерпретация, когда текст культуры предстает как целостный культурный код, воплощающий определенную культурную традицию/матрицу, определяющую правила де-кодирования, интерпретации культуры как текста; наконец, в качестве периферийных значений – прикладные значения концепта, возникающие в таких науках как культурология и искусствознание, филология, психология, журналистика, медиакommunikation, где культурный код может пониматься и как система архетипов коллективного бессознательно культуры, и как система осмысленных в культуре переживаний, и как система устойчивых художественных приемов и мнемотехник.

Таким образом, было обосновано, что философское понимание концепта «культурный код» совпадает с его ядерным значением, выработанным внутри семиотических исследований наиболее общих, универсальных процессов, характерных для культуры. На семиотическом уровне исследований каждую культуру можно интерпретировать в контексте ее собственных герменевтических оснований – образов и символов тесно связанных с повседневными практиками представителей каждой культуры, закрепленных в народных и литературных эпосах, сценическом и изобразительном искусстве и в других значимых явлениях культуры. Понимание «культурного кода» как «ритмо-интонационной структуры» может быть отнесено ко всем художественным текстам культуры, существующим на всех возможных языках искусства и рожденным в новых художественных формах в процессе художественной языковой гибридизации.

Выделение зооморфных культурных кодов в особую группу объясняется бесконечным становлением знаково-символического мира культуры, формируемого в языке культуры на основе мира природы.

Существование тотемных кодов обусловлено ролью, что играют в культуре тотемные коды, служащие способом мифологизации и сакрализации зверей родной природы, способом установления кровного родства человека и зверя, сохранению

памяти о природном происхождении человека.

Бестиарные культурные коды выделяются в особую группу, поскольку определяются становлением семиотической системы воображаемых зверей на основе знаково-значимых свойств реальных зверей и их выразительных фантастических сочетаний в образах зверей бестиария; способностью в знаково-значущей символической форме передавать представления о высших ценностях, об Абсолюте и трансцендентных сущностях породивших бестиарий культуры (Бог и Дьявол), означивать систему добродетелей и пороков человека.

ВТОРАЯ ГЛАВА

«ПРАКТИКИ ФОРМИРОВАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ БЕСТИАРНОГО КОДА В КУЛЬТУРЕ»

Поскольку в первой главе было установлено, что бестиарий как знаково-символическая система формируется в творческой деятельности представителей определенной культурной эпохи (монахами Средних веков, художниками и писателями последующих эпох), то для нас является актуальной и новой задачей выявить, в каких творческих практиках, что сознательно или бессознательно практикуют создатели предметов повседневного быта, религиозного ритуала, визуально-пластических форм кодирования информации, происходит становление бестиарного кода культуры. В фокусе нашего внимания будут практики опредмечивания, «звериного стиля», художественного конструирования и ре-актуализации. При характеристике практик нас будут интересовать как техники их осуществления, так и аксиологическое, ценностно-экзистенциальное содержание практик.

2.1.

Опредмечивание бестиарного кода в древних памятниках китайской культуры (от визуального к вербальному)

Опредмечивание бестиарного кода в искусстве бронзы

В раннем первобытном обществе бестиарные коды – простые реалистические и незамысловатостью выражения, и уже предки имели возможность выразить свой начальный познавательный процесс объективного мира, используя физическую форму животных в качестве основного объекта выражения.

В ранних обществах восприятие людьми животных происходило из двух источников: с одной стороны, они были одним из основных источников пищи, от которых зависело человечество, а с другой стороны, они находились под влиянием концепции анимизма, рассматривая животных как неких духов с особыми функциями. Первобытные люди воспринимали животных как живых существ с

душой, мыслями и эмоциями, как и люди, и были вынуждены убивать их в целях выживания, но боялись возмездия со стороны их духов, поэтому поклонялись им, прося прощения, что привело к появлению ранней концепции поклонения животным, которая позже переросла в тотемное поклонение.

Формирование странного, гротеского и загадочного бестиарного кода в периоды Шан и Чжоу стало результатом мифологизации и сакрализации зверя, формирования представлений о значении Пути и Неба, развития мастерства в обработке металла, а также поздней стадии развития кланового общества, когда росла производительность труда в обществе, что привело к серьезному разделению на богатых и бедных внутри кланов и последующему появлению классов.

Периоды Шан и Чжоу представляют собой развитие первобытного общества в феодальное, когда началось становление китайской династии. В этот период фигурки животных представлены в основном декоративными мотивами на бронзовых предметах, сочетающими фантазию с реалистичными фигурками животных, преувеличивая и деформируя их для создания причудливых звериных узоров. Основной целью этих мотивов было усиление связи между богами и людьми, молитвы об объединении небес и человека, поэтому в орнаментальных образах зверей постепенно размывались природные характеристики животных и усиливались их мистические свойства.

Кроме того, в эпоху династий Шан и Чжоу также наблюдалось сочетание облика животных и лиц людей, причем в бронзовой форме основное внимание уделялось человеческому лицу, но с деталями черт животных. Это является отражением глубины наблюдения и понимания предметов в то время, когда композиция фигуры человека и животного не ограничивалась сочетанием деформаций между животными, а стала включать в себя более субъективные человеческие элементы. На этом этапе животные уже не были главными предметами поклонения, но постепенно им стали приписывать значение человеческой силы, и образы даже начали развиваться в направлении доминирования человека над животными, таким образом, сочетая образы животных с человеческими характеристиками, образуя новую форму бестиарного кода, в котором стала проявляться тенденция единения

Неба и человека. Появление такого рода изображений в основном было направлено на наказание злых духов и устрашение народа, отражая мировоззрение и эстетическое сознание людей того времени.

В социально-политическом плане изображения зверей в бронзе династий Шан и Чжоу служили символами высокого социального статуса и богатства аристократии, а в плане метафизическом, они стали материальными выражениями системы музыки и ритуала⁴⁶.

Таинственная, уникальная и яркая техника художественных изделий из бронзы просуществовала в Китае более десяти веков, создав чрезвычайно сильную и загадочную бронзовую цивилизацию, это оказало глубокое влияние на более позднее искусство коммерческого дизайна.

Реалистические изображения зверей отличаются яркостью, а абстрактные изображения зверей – ужасом, гротеском и загадочностью. Образы бронзового бестиария представляли поклонение человека призракам и богам, поклонение предкам и тотемам во времена династий Шан и Чжоу.

Наша гипотеза относительно этих художественных памятников и изображенных на них воображаемых зверях состоит в том, что коллекции изображений вымышленных животных в бронзовых скульптурах эпохи династий Шан и Чжоу в древнем Китае могут быть отнесены к бестиариям, поскольку они могут быть рассмотрены в качестве скульптурно-изобразительных аллегорических текстов и интерпретированы в качестве носителей важных социокультурных кодов.

Современные китайские исследователи уподобляют образы тварей на памятниках эпохи бронзы понятиям религии и морали, расшифровывая их, как иероглифы, используя в качестве определенного визуального кода древней китайской культуры.

Бестиарный культурный код в изделиях из бронзы представлен в образе Таоте, Куй, Феникс. Среди них Таоте символизирует власть, а Феникс и Куй символизируют поклонение предкам, тотему. Эти образы показывают, как

46 Фан Х, Цзичао В. Ритуал и церемониальная музыка в Китае: бронзовые изделия эпох Шан и Чжоу из провинции Хубэй и уникальность китайской культуры[Л]. Общество и государство в Китае, 2014 (44-1).

коннотация бестиарного кода изменилась с социально-экономическим и культурным развитием.

«Таоте» -- свирепый зверь в древней китайской книге легенде он слишком много ест, у него только одна большая голова и Большой рот, очень жадный, такой, что в конце концов съел себя. Это символ жадности, поэтому его часто используют для описания прожорливых или жадных людей. И почему появляется образ Таоте? У историков есть разные мнения, но основная точка зрения состоит в том, что Таоте символизировал высшую власть в то время. Все правители династий Шан и Чжоу выступали за гравировку Таоте на бронзе, чтобы выразить свое владение всем богатством, властью и землей в мире. И они также используют прожорливую и устрашающую внешность Таоте, чтобы достичь эффекта запугивания и устрашения по отношению к своим подданным.

Сюань-няо (волшебная птица) всегда имел высокий статус в глазах людей династии Шан. В начале «Сюаньяо» есть предложение: «Судьба Сюань-няо, рожденный в династии Шан»⁴⁷. В период династии Шан, когда наука и технологии были недостаточно развиты, чтобы найти разумное объяснение своему существованию, люди называли себя потомками Сюань-няо. Из-за этого они взяли Сюань-няй в качестве своего тотема, а бронзовые изделия с изображением Сюань-няо стали более ценными. Сюань-няо – предшественник феникса.

С непрерывным ростом императорской власти трепет народа перед правителем и страх перед миром природы слились воедино, образуя уникальные эстетические представления о звере, где эстетическая мысль смешана с таинственностью, торжественностью, ужасом. Чжан Гуанчжи считает, что «некоторые животные помогают колдовству достичь неба и земли, а их изображения отливаются на бронзе»⁴⁸. Это отражает возвышенные представления древних китайцев о судьбе и процесс опредмечивания символических отношений между человеком и божествами природы. Образ священных зверей был отлит и вырезан на изделиях

47 郑杰祥. 玄鸟新解[J]. 中州学刊, 1990, 1: 104-108. Чжэн Цзесян. Новая интерпретация птицы Сюань [J]. Журнал Чжунчжоу, 1990, 1: 104-108

48 张光直: 《商周青铜器上的动物纹样》, 1981 年第二期. Чжан Гуанчжи, "Животные мотивы на бронзе Шан и Чжоу", № 2, 1981.

из бронзы, использовавшихся для «связи людей и богов, неба и земли», что отражает уникальную технику антропоморфного художественного творчества того времени. Как и у других древних цивилизаций, все искусство древнего Китая с зарождающейся эстетикой связано с религией и божественной силой.

В периоды Весны и Осени и Воюющих государств стиль бронзовых зверей перешел от величественного и таинственного стиля периодов Шан и Чжоу к красивому и освежающе разнообразному стилю, и формы зверей этого периода больше не несут «страх перед зверем» в качестве своей темы, но заменяются реалистичным и ярким изображением, что также отражает стремление к реалистичному художественному высказыванию ремесленников в период Воюющих государств. Видно, что бронзовые фигурки зверей периодов Весны и Осени и Воюющих государств охватывают как яркие реалистические фигурки животных, так и мифические формы, объединяющие человека и животное.

Династии Хань и Тан были важным этапом в истории Китая, с беспрецедентным экономическим процветанием и одним из самых славных периодов в истории Китая. В эпоху династий Хань и Тан Китай стал самой развитой и могущественной страной в мире того времени, с частыми обменами с иностранными государствами, и на этом фоне художественное и культурное развитие периода достигло кульминации. Изображение бестиария больше не являлось просто символом силы богов, но также было смешано с властью и контролем, осуществляемыми правящим классом.

Люди начали терять страх перед божественными зверями и научились использовать их, в основном для удовлетворения политических, духовных и повседневных жизненных потребностей правителей того времени. Фигуры зверей этого периода постепенно трансформировались в образы одомашненных, служебных и обожествленных животных, символизирующих политики власти древних правителей. В это время выделились четыре наиболее типичных китайских зверя – зеленый дракон, белый тигр, феникс и черепаха, известные как «четыре божественных зверя». Эти звери, описанные в «Шань хай цзин» как властители стихий и сторон света, времен года, имели благоприятное значение.

Дракон, в частности, стал символом императора и его воплощением, Феникс – символом императрицы, любви и гармонии, Тигр – символом могущества, потустороннего царства, олицетворением защитника от злых духов, черепаха – символом долголетия и мудрости, слияния стихий Инь и Янь. Появление этих ярких и благопожелательных образов объясняется тем, что государство было сильным, а культура процветала, и образы воображаемых и реальных зверей этого периода в основном характеризовались служением народу.

Следующий период с конца династии Сун до династий Мин и Цин был периодом спада «обожествления» образов зверей. Техника выражения перешла от преувеличенной деформации, основанной на древних архетипах животных, к более реалистичному изображению образов. Бестиарный код этого периода полностью утратил сакральные коннотации, звери китайского бестиария этого периода стали украшением изображения религиозных богов и будд. Признаки упадка обожествления животных можно обнаружить в раскопанных артефактах этого периода.

Древние императоры до династии Сун очень любили использовать священных животных в качестве годовых имен. Женщина-император, У Цзэтянь, использовала имя "святой дракон" в качестве своего годового имени. После этого, имена животных священного бестиария больше не использовались вплоть до династий Мин и Цин.

Это показывает, что с конца династии Сун обожествленный образ зверя больше не играл былой важной роли. В период правления династий Мин и Цин больше внимания уделялось гуманистическим чувствам, и образ богов и чудовищ стал более светским и фольклорным.

Из этого можно сделать вывод, что коннотация бестиарного кода изменилась с социально-экономическим и культурным развитием, из таинственного и пугающего религиозного образа превратившись в светский.

Проанализировав эстетику древних китайских бестиариев в бронзе, что просуществовала в древнем Китае более десяти веков, можно сделать вывод, что художественная традиция бронзовых священных бестиариев сформировала

бестиарный код китайской культуры, воплотила древнюю эстетическую мысль и дала ключ к пониманию памятников/текстов культуры той эпохи, оказала глубокое влияние на современное искусство коммерческого дизайна.

*Опредмечивание бестиарного кода древней китайской культуры
в эпосе «Шань хай цзин»*

«Шань хай цзин», написанная между периодом Воюющих государств и началом правления династии Хань, известна как одна из трех великих книг китайского древнего мира, наряду с «И цзин» и «Классикой внутренней медицины Желтого императора». Данное сочинение датируется IV–I вв. до н. э., однако, исследования и споры о датировке памятника не прекращаются до сих пор. Становясь объектом изучения как китайских учёных (с древнейших времён), так и западных синологов (XIX–XX вв.), сочинение датировалось и временем правления династии Ся (согласно мифолого-исторической традиции, 2700 г. до н. э.), и подделкой эпохи Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.), и компилятивным трудом ряда авторов эпохи Хань.

Согласно легенде, бестиарий был выгравирован на девяти священных сосудах Бо И, и с них позднее были списан текст «Шань хай цзин» и срисованы изображения описанных в нём антропоморфных, зооморфных существ и флоронимов.

В «Шань хай цзине» представлена культура древнего мира, зафиксированы условия жизни и интеллектуальная деятельность людей во время Великой Древности, описано состояние цивилизации и культуры в древний период, а также содержится много полезной информации для будущих поколений. «Шань хай цзин» содержит много сведений о древней географии, истории, мифологии, астрономии, животных, растениях, медицине, религии, а также антропологии, этнографии, океанографии, истории науки и техники и является энциклопедией жизни древнего общества.

С 1920-х по 1970-е годы группа ученых провела отдельные исследования о составе «Шань хай цзин» и выдвинула много новых идей. С 1980-х годов по

настоящее время вопрос о составе «Шань хай цзин» стал обсуждаться более активно, а методы его изучения стали богаче.

Современные китайские ученые в целом согласны с тем, что «Шань хай цзин» передавался из уст в уста с древнейших времен, и что он развивался и совершенствовался в процессе передачи из поколения в поколение, прежде чем был окончательно записан.

«Шань хай цзин» переведен на русский и ряд других европейских языков. Перевод на русский язык выполнен Э. М. Яншиной и издан Институтом Востоковедения Академии наук СССР в 1977 г. Книга сопровождается предисловием и комментарием. В предисловии автор перевода поясняет те или иные переводческие решения, перечисляет проблемы, возникшие в ходе работы, комментирует вопросы установления авторства, время создания канона и т. д.

Данная работа стала классической в русской синологии и вызывает большой интерес с точки зрения теории перевода, т. к. вскрывает многие проблемы. Особенно показателен прецедент того, как автор решает проблему поиска русских эквивалентов «для передачи названий», которая без преувеличения признается «труднейшей задачей перевода». В комментарии по этому поводу говорится, что «решить ее удалось далеко не во всех случаях по многим причинам».

«Шань хай цзин» является самым ценным источником по мифологии Древнего Китая, своеобразным бестиарием-путеводителем. Бестиарий из «Шань Хай Цзин» может быть рассмотрен как определенная знаково-семиотическая система, где каждый зверь понимается нами как определенный культурный знак. В «Шань хай цзин» описано более 400 видов зверей-знаков, которые были поделены китайскими исследователями Ян Лю Цинцин и Цзин Ванцянью, на три группы: 1) зверей, которые остались в своем природном облике, как летучая рыба, Тэнгу, Данкан – мы назвали их знаками-иконами; 2) фантастических воображаемых зверей, как дракон, феникс, девятихвостая лиса – мы назвали их знаками-символами; 3) реальных зверей, которым приписываются человеческие качества, как Нюйва, Син-тянь – мы назвали их знаками-индексами. В каждой из этих групп нами были изучены особенности более 50 зверей-знаков.

Другим китайским исследователем Лю Цзунди было выявлено, что в «Шань хай цзин» помимо подробного описания характеристик физического облика зверя-знака, значительную исследовательскую ценность представляют функциональные особенности, характеризующие зверя, причем большинство функциональных характеристик зверя зависят от атрибутов класса животных. Исследователем Ян Лю Цинцин было доказано, что основные причины различия их функций тройки: во-первых, они определены качествами самих животных; во-вторых, являются результатом иллюзорных верований древних предков; в-третьих, отвечают пропагандистским потребностям правящего режима.

В «Шань хай цзин» действительно описан такой невероятный мир, какой не смог бы выдумать даже самый талантливый писатель-фантаст: чудные млекопитающие, диковинные пресмыкающиеся, нереальные птицы. Например: «...Источник вод течет на восток и впадает в песчаное болото, там посередине много поющих гремящих змей, телом похожи на змей, но с четырьмя крылами, издают звук повешенного...». Или вот ещё – животное, похожее на тигра, но с хвостом быка, издаёт звук, похожий на лай собаки, называется кабан, ест людей...

Каждый из элементов несет свое глубокое значение, описание которого необходимо для адекватного понимания китайской духовной культуры.

«Шань хай цзин» состоит из двух частей, «Горной классики» и «Морской классики», хотя существуют значительные различия в способе их обсуждения и содержании, а также в порядке их написания.

«Шань хай цзин» имеет разный статус в разные периоды, поскольку разные исследовательские перспективы и методы представляли разные результаты.

Мы рассмотрим вслед за А. Маховым и Н. Швабауэр в предложенной методологии каждого зверя из «Шань Хай Цзин», как определенный культурный знак, в «Шань хай цзин» записано более 400 видов животных, мы считаем, что бестиарный код в «Шань Хай Цзин» можно распасться на три группы культурных кодов: метафорический код, лингвистический код, мифологический код.

Таблица 1: звери, опредметившие мифологический код

Бестиарий	Код	Описание	Означаемое
Нюйва 女媧	мифологический код	Фигуры Нюйва с головой и руками человека, и с телом змеи.	Одна из великих богинь китайского (даосского) пантеона, создательница человечества, избавительница мира от потопа, богиня сватовства и брака.
Чан Шэ 长蛇	мифологический код	Чан Шэ - это древняя китайская мифологическая фигура с волосами как у свиньи и криком, похожим на звук хлопушки, используемой для отбивания смены.	Жадный и жестокий человек.
凤凰 Фэнхуан	мифологический код	широко известная как феникс.	Его присутствие предвещает мир во всем мире.
Луань-няо 鸾鸟	мифологический код	широко известная как феникс.	Его присутствие предвещает мир во всем мире.
Би Фанг 毕方	мифологический код	у Би Фанга одна нога.	Предзнаменование огня.
Девятихвостая лиса 九尾狐	мифологический код	Девятихвостая лиса живет в стране Цинцю, у нее четыре ноги и девять хвостов.	Символизирующих удачу.
Тэнгу 天狗	мифологический код	У него тело лисы, голова белая, аголос как у кошки.	защитить от несчастья.
Цюнци	мифологический код	Внешне он	он частенько

穷奇	код	напоминает крылатого тигра.	набрасывается на ссорящихся и всегда поедает невинного.
Чжэн 狰	мифологический код	Чжэн (狰) - это леопард, существо из китайской мифологии.	
Лазурный дракон 青龙	мифологический код		Он символизирует восток и весну.
白虎 Белый тигр	мифологический код	Белый тигр с крыльями.	Он представляет собой запад и осенний сезон.
玄武 Чёрная черепаха	мифологический код	Обычно его изображают как черепаху со змеёй, обвившейся вокруг неё.	Она символизирует север, воду и зиму.
朱雀 Красная птица	мифологический код	Описывается как птица красного цвета, которая похожа на фазана с пятицветным оперением и постоянно объята пламенем.	она представляет собой элемент огня, направление на юг и сезон лета.
梼杌 ТаоУ	мифологический код	человек-зверь, чудовище (тигр с лицом человека, также обр. о злодее)	упрямый и свирепый.
混沌 Хуньдунь	мифологический код	Выглядит он как мешок огненно-красного цвета, 3-метрового роста, без головы, глаз, ушей,	представлявшееся в Древнем Китае воплощением изначального хаоса, из которого возникла

		ноздрей и рта, с 6 лапами и 4 крыльями.	Вселенная.
饕餮 Таоте	мифологический код	Таоте, пятый сын дракона, мифологическое чудовище, свирепое и прожорливое	предостережение от алчности и обжорства) 2) алчный и прожорливый; жадный до денег и ненасытный 3) жадина, хищник, живоглот
麒麟 Цилинь	мифологический код	Цилинь — своего рода химера: как правило, у него несколько рогов, зелёно-голубая чешуйчатая кожа, тело коня, ноги оленя, голова дракона и медвежий или бычий хвост.	цилинь символизирует долговечность и благополучие.
白泽 Байцзэ	мифологический код	Внешне Байцзэ был похож на рогатого льва, говорил человеческим языком и был исключительно умён.	мудрость.
刑天 Син-тянь	мифологический код	"отрубленная голова" (великан, которому Хуан-ди 皇帝 отрубил голову, но Синтянь не сдался, сотворив из своего пупа рот, а из сосков	Син-тянь символизирует неукротимый дух, который никогда не сдаётся и сохраняет волю к сопротивлению, независимо от того, какие могут впереди ожидать

		глаза)	неприятности и несчастья.
--	--	--------	---------------------------

Мы считаем что эти звери бестиария воплощают в себе мифологический код.

Таблица 2:звери бестиария, воплотившие метафорический код

Бестиарий	Код	Описание	Предвестие
长右 Чанюй	метафорический код	выглядит обезьяна с четырьмя ушами	Это предвещает наводнение.
胜遇 Шэнюй	метафорический код	Птица в форме фазана, но с красным телом. Имя Шэнюй. Она ест рыбу. Она издает звук, похожий на пение оленя.	Появление в какой стране вызовет наводнение в этой стране.
羸鱼 Инюй	метафорический код	Тело с рыбой имеет крылья птицы, а звук подобен пению утки-мандаринки.	Где бы оно ни появилось, будут наводнения.
	метафорический код	Гора Кан не выращивает цветы, растения или деревья, но есть зверь, похожий на обезьяну, но со свиной шерстью, и он издает звук, похожий на человеческий зов.	Как только он появится, в мире произойдут наводнения.
𪛗 𪛗 Линлин	метафорический код	По форме он похож на обычную корову, но с тигровыми отметинами. Он издает звук, похожий на человеческий стон. Имя - Линлин. Звук, который он издает, является произношением его собственного имени.	Как только он появится, в мире произойдут наводнения.

合 羸 兽 Зверь Нэюй	метофорический код	Он похож на свинью, но у него человеческое лицо. Его желтое тело с красным хвостом. Его зовут Хеси. Оно издает звук, похожий на плач младенца. Этот вид гибридных зверей питается людьми, но также питается насекомыми и змеями.	Как только он появится, в мире произойдут наводнения.
化 蛇 змея Хуа	метофорический код	Яншуй берет свое начало в Яншане, а затем течет на север в Ишуй. В воде много змей Хуа. У них человеческие лица, но их тела похожи на шакалов. У них есть птичьи крылья, но они ползают, как змеи. Они издают звуки, похожие на лепет людей.	Как только он появится, в мире произойдут наводнения.
夫 诸 Фу Чжу	метофорический код	Есть зверь, похожий на белого оленя, но с четырьмя рогами. Его зовут Фучжу.	Наводнения будут происходить везде, где он появится.
鱧 鱼 Свиная рыба	метофорический код	У рыбы на теле свиная шерсть, а голос похож на свинью.	Его появление предвещает сильную засуху в мире.
顛 Ён	метофорический код	У него человеческое лицо и уши, но четыре глаза.	Его появление предвещает сильную засуху в мире.

肥遗 Фэй	метофорический код	Летающая змея с шестью ногами и четырьмя крыльями.	Его появление предвещает сильную засуху в мире.
獬豸 Биби	метофорический код	У лисы с крыльями голос как у дикого гуся.	Его появление предвещает сильную засуху в мире.
薄鱼 Тонкая рыба	метофорический код	Тонкая рыба похожа на скумбрию с одним глазом, а ее крик похож на рвоту.	Его появление предвещает сильную засуху в мире.
猾鱼 Хуа юй	метофорический код	Это крылатая рыба со звуком утки-мандаринки.	Его появление предвещает сильную засуху в мире.
蜚 Фи	метофорический код	Самый известный бестиарий эпидемии в Шань хай цзин имеет форму быка, с белой головой, одним глазом и змеиным хвостом.	Где он шел, растительность засохла, а река высохла, где он шел, растительность засохла, а река высохла Как только он появится, чума будет свирепствовать, и зверь Фи эквивалентен «смерти смерти»

			в инопланетном звере.
山彘 Шань Нуи	метофорический код	По форме такая же, как у обычной собаки, но у нее человеческое лицо, и она улыбается, когда видит людей.	Он ходит как ветер, как только он появится, на свете будет сильный ветер.

Современными учеными доказано, что в природе животные могут постоянно адаптироваться к изменениям окружающей среды и более чутко реагировать на некоторые изменения погоды, поэтому в определенной степени они могут предсказывать возникновение природных явлений. Большая площадь Китая, частота стихийных бедствий и отсутствие знаний у древних предков привели к тому, что многие природные явления они приписывали велениям призраков и богов. В то же время, когда происходили такие природные явления, часто появлялись и какие-либо животные, что связывало их друг с другом и приписывало их каким-то животным богам и чудовищам.

Таким образом, не только преувеличивался "обожествленный" облик образа животного, но и наделялся функциональными свойствами, связанными с предвестием природных небесных явлений.

Со временем определенные изображения богов и чудовищ стали в сознании предков особыми кодами, позволяющими судить о небесных явлениях и избегать несчастья.

В «Шань хай цзин» большинство животных из рода змей наделены функциональным атрибутом «большая засуха». Например, все мы знаем, что змеи – холоднокровные животные, и когда в природе возникает засуха и нехватка воды, большинство животных погибает из-за неподходящих условий, но выживают только холоднокровные животные, такие как змеи, и предки естественным образом установили причинно-следственную связь между этими двумя явлениями, полагая, что духи, вызываемые образом змей, ответственны за такие явления. Именно поэтому функциональные особенности великой засухи сопровождаются изображением змей.

Таблица 3: звери бестиария, лингвистический код

Бестиарное животное	Описание	Предвестие
狸力 Лили	Он похож на дельфина, а его звук похож на лай собаки.	Его внешний вид говорит о том, что на придомовой территории будет вестись масштабная застройка.
鴉 Чжу	рука как человек, голос как ворона.	Там, где он появился, в этом местечке было много преступников.
絜钩 Цего	Цего похож на утку, но имеет хвост, как у мыши. Он хорошо лазает по деревьям.	Куда бы он ни появился, будет чумная катастрофа.
跂踵 Чиждон	в горах есть птица, которая выглядит как обычная сова, но имеет только одна лапа, хвост как свинья.	В какой стране окажется, эта страна будет иметь серьезную чуму.
疥 Ли	В Горе Лема обитает зверь, имеющий форму обычного ежа, а все его тело красное, как огненная пиллюля.	В какой стране окажется, эта страна будет иметь серьезную чуму.
狙如 Цюйжу	На горе Йиди много нефрита, а под горой много золота. В горах водится некий зверь, по форме похожий на белку, с белыми ушами и белой пастью.	В какой стране это появится, в какой стране будет большая война.
梁渠 Лянчу	Есть гора под названием Лиши. Деревья в горах - это в основном лайчиные ягоды. На южной стороне горы много золота. В горе есть что-то вроде зверя, похожего на рысь с тигровыми лапами.	В какой стране он появится, будут великие войны.
Летучие	С крыльями, как птица,	Против бедствия

рыбы 飞鱼	летающая по воде.	
Рыба Ран й 冉遗鱼	Эта рыба имеет тело рыбы, голову змеи и шесть ног, а ее глаза по форме напоминают уши лошади.	употребление этой рыбы может предотвратить кошмары и защитить от несчастья.
Данкан 当康	Похож на свинью, имеет большие клыки.	Предвещая большой урожай.
Мэн Хуай 孟槐	Как дикобраз, с рыжим мехом	защитить от несчастья.
乘黄 Ченг Хуанг	Он похож на лису, имеет рога на спине и желтый мех.	На нем можно ездить верхом, чтобы увеличить продолжительность его жизни на 2 000 лет.

В древние времена предки были беспомощны перед лицом природных и техногенных катастроф и вынуждены были молиться о мире с помощью богов, чтобы предотвратить их.

Например, птицы феникс и луань няо с их красочными перьями удовлетворяли психологическую и эстетическую потребности людей в красоте и поэтому постепенно стали символами удачи. Образы животных создаются людьми, они передают свои желания этим животным. Например, Данкан на китайском языке буквально означает благополучие, «кан» в основном относится к внешней оболочке зерен, поэтому это животное предвещало хороший урожай. Это также является проявлением поклонения животным.

Таблица 4. Звери бестиария, имеющие лекарственное значение.

文鳐鱼 Рыба ВэньЯо	Рыба в форме карпа, с птичьими крыльями, белыми отметинами, белой головой и красным ртом	Он имеет кисло-сладкий вкус и может употребляться в пищу для лечения эпилепсии.
珠鳖鱼 Бисерный кальмар	Рыба по форме напоминает лист легкого, имеет четыре глаза и шесть	ОН имеет кисло-сладкий вкус и могут быть съедены для профилактики проказы.

	ног, а из ног выплевывает зеленовато-голубые бусины.	
鯧魚 Рыба Й	у него тело обычной рыбы, а голова собаки, кричит, как плачет ребенок.	Он имеет кисло-сладкий вкус и может употребляться в пищу для лечения эпилепсии.
豪魚 Рыба Хао	по форме напоминает тунца, имеет красный рот, хвост и перья.	может употребляться в пищу людьми для лечения лейкодермии.
人魚 Русалка	рыба с четырьмя ногами, она звучит как младенец.	Люди становится мудрым, когда его едят
鵂 Сяо	У этой птицы четыре крыла, один глаз и собачий хвост, ее звук похож на звук сороки.	Ее можно есть, чтобы вылечить боль в животе.
虎蛟 Ху цзяо	Тело рыбы и хвост змеи, звук которого похож на звук утки-мандаринки.	Его можно употреблять в пищу для лечения геморроя.
三足龟 Черепашка с тремя ногами.	Черепашка с тремя ногами.	Поедание его плоти предохраняет человека от тяжелых болезней и избавляет от раковых язв.
滑鱼 Рыба Хуа	Рыба похож на угря, имеет румяную спину и звучит как лютня.	Поедание его плоти может вылечить бородавки.
领胡 Лин Ху	Выглядит как бык с красным хвостом и саркомой на шее, которая по форме напоминает ведро.	Человек может излечиться от эпилепсии, съев его плоть
鯨魚 Рыба Чяо	По форме напоминающий курицу, имеет красные перья, три хвоста, шесть ног и четыре головы, и звук как сорока.	Поедание его плоти может избавить человека от печали

鹿蜀 Лушу	Лушу похож на лошадь, с белой головой, отметинами как у тигра и длинным красным хвостом, и он зовет, как люди, поющие народную песню.	Украшения из его меха приносят плодородие, если их носить.
狴狴 Сяньсянь	Форма как у обезьяны.	Хорошо подходит для прогулок после употребления
讎 Хуань	Зверь похож на дикую кошку, у него 1 глаз, 3 хвоста	Употребление его мяса может вылечить желтуху.

В «Шань хай цзин» 68 священных животных, обладающих особыми целебными свойствами при определенных заболеваниях. В соответствии с их лечебными эффектами они делятся на девять категорий: тонизирующие, просветляющие, противоотечные, рассеивающие ветер, рассеивающие сырость, изгоняющие червей, очищающие жар и выводящие токсины, и так далее.

Думается, что, в ходе практического опыта предки постепенно приобрели знания о лечебных свойствах животных, поэтому при лечении определенных болезней они, естественно, ассоциировали себя с определенными видами животных. Таким образом, создается образ зверя, обладающего одновременно божественными качествами и необыкновенными целебными свойствами.

В «Шань хай цзин» помимо подробного описания характеристик физического облика образа зверя, значительную исследовательскую ценность представляют также функциональные особенности, прикрепленные к зверю, причем большинство функциональных характеристик зверя зависят от атрибутов класса животных.

Основные причины различия их функций определяются тремя группами факторов: это качества самих животных; результат мифологических представлений древних предков; и, наконец, идеологические установки правящей династии.

Функционирование зверей знаков древнего китайского bestiaria эпохи бронзы

и текстов эпосов «Шань хай цзин» имеет, таким образом двоякую направленность: с одной стороны, они олицетворяют собой природо-преобразующую функцию, в которой осуществляется одухотворение и символическое осмысление природы как системы знаков и текстов (звери-знаки Черепаха или Тигр, и в дополнение к природе, в соответствии с потребностями человека формирование знаково-символической системы воображаемых зверей древнего китайского бестиария, таких как Дракон или Феникс. С другой стороны, эти же знаки-звери-символы китайского бестиария совместно с другими воображаемыми зверями- знаками и реалистическими зверями-знаками- иконами выполняют функции социальной организации, символизируя могущество императорской власти, мудрость и могущество правителей, гармонию мужского и женского начал Янь и Инь, дифференциацию мира мертвых и мира живых, подчиняющихся законам Неба.

Опредмечивание культурного кода бестиария, как мы увидели на примерах искусства бронзы и текстов древнего эпоса «Шань хай цзин» происходит сначала в образах зверей-знаков, появившихся в орнаментальных рисунках на ритуальных сосудах и печатях императоров, домашней утвари царей, предметах быта, а затем бестиарный код китайской культуры был опредмечен в текстах, повествующих о разнообразных персонажах «Шань хай цзин».

2.2.

«Звериный стиль» как визуально-пластический код в культуре скифов

Уникальная и самобытная культура скифских народов, относящаяся к первому тысячелетию до новой эры, оставила после себя огромное число предметов материальной культуры, объединенных общими чертами, так называемого, анималистического искусства.

В своей монографии 1929 г. М.И. Ростовцев выявил двенадцать изначальных признаков скифо-сибирского звериного стиля, в число которых вошли: 1) тенденция полного или частичного зооморфного оформления вещи, используемой в быту; 2) украшение вещи фигурами животных или частями этих фигур; 3)

примитивная компоновка изображений животных в ряды, колонны и нетипичность антитетических и синтетических композиций; 4) боязнь пустого пространства; 5) «натурализм» в отображении животных; 6) тенденция превращать отдельные части животных (такие, как рога у оленей) в декоративный элемент; 7) трактовка отдельных частей животных в качестве фигур других животных или их частей; 8) изображения животных сводятся к воспроизведению их наиболее типичных частей (например, орла — к клюву, глазу и крылу); 9) предпочтение отображать реальных животных (образы фантастических животных — исключение); 10) специфический репертуарный набор — фауна лесов и гор; 11) полное отсутствие изображения человеческой фигуры; 12) отсутствие растительного орнамента⁴⁹.

Искусство обществ скифо-сибирского мира представлено изображениями на каменных стелах - оленных камнях, образами наскального искусства скифской эпохи, искусством из погребальных комплексов и прикладным искусством (орнаментами, изображениями глаз, копыт, клювов и проч. на предметах вооружения и других предметах). Изучение скифского звериного стиля осуществляется уже более столетия. Первоначально усилия исследователей, начиная с работ Эллиса Хоуэлла Миннза, Бориса Владимировича Фармаковского, Михаила Ивановича Ростовцева и Григория Иосифовича Боровки, были направлены не столько на систематизацию соответствующих изображений или оформляемых/украшаемых ими предметов, сколько на выявление специфических признаков данного художественного направления на фоне различных зооморфных образов, сюжетов и стилей древнего искусства.

Затем изучение скифского звериного стиля продолжили такие ученые как Е.С. Богданова, Е.Ф. Королькова, А.П. Окладников, Е.В. Переводчикова, Н.Н. Погребова, Ю.Б. Полидович, К.Ф. Смирнов, Н.Л. Членова, А.И. Шкурко, Я.А. Шер.

Декоративность, условность, изоморфность изображения фактуре украшаемой вещи - эти особенности были выделены в качестве специфических черт скифского звериного стиля в фундаментальном труде Э.Х. Миннза.

Российский антиковед Б.В. Фармаковский сделал выдающий вклад в изучение

49 Ростовцев, М.И. Эллинизм и иранство на юге России / М.И. Ростовцев. –Пг.: Огни, 1918 – 200 с.

скифского звериного стиля. Он сосредоточил внимание на поиске истоков скифского звериного стиля Северного Причерноморья. Исследователь, рассмотрев изображения данного стиля на фоне древнегреческого искусства, выявил ряд сходных элементов в этих художественных традициях и предложил идею греко-ионийского происхождения скифского звериного стиля.

Г.И. Боровки выявил, во-первых, более общие «базовые мотивы» (связанные с изображениями целых фигур и частей тела животных), во-вторых, производные от них декоративные сочетания базовых мотивов (сюда же были отнесены и образы фантастических животных, как комбинация элементов реальных животных) и, в-третьих, субъекты зооморфной трансформации тел изображаемых животных⁵⁰.

К. Шефольда распределил известные ему скифские изображения животных по отдельным образным группам образов и мотивов (олени, горные козлы, хищники, головы птиц, конечности зверей, головы львов) и предпринял пристальное изучение этих образов и мотивов, выявив их парциальную стилистическую эволюцию.

Выполненное К.Ф. Смирновым исследование представляло собой дифференцирование трёх базовых тематических групп: изображений хищных птиц, хищников и копытных, разделяемых далее по категориям вещей, которые эти изображения украшали⁵¹.

А.И. Шкурко осуществил первичную классификацию изображений Лесостепной Скифии, первоначально дифференцировав четыре мегаобраза (копытные животные, хищные звери, птицы, фантастические существа) и отдельный таксон прочих образов⁵².

В свою очередь Е.В. Переводчикова анализирует изображения зверей как знаки — элементы невербального религиозно-мифологического текста. Исследовательница рассматривает прикубанский вариант, равно как и всю совокупность произведений скифо-сибирского звериного стиля как структурно

50 Боровка, Г.И. Бронзовый олень из Ульского кургана / Г.И. Боровка // Известия РАИМК – 1922. – С. 193-203

51 Смирнов, К.Ф. Савромато-сарматский звериный стиль / К.Ф. Смирнов // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии: сб. науч. тр. – М: Наука, 1976. – С. 74 – 89.

52 Шкурко, А.И. О локальных различиях в искусстве лесостепной Скифии // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии / Под ред. А.И. Мелюковой, М.Г. Мошковой. М.: Изд-во МГУ, 1976. – С. 90-105

организованный текст.

Е.Ф. Королькова тщательно обосновала понятия стиля, художественного направления, иконографии, темы, образа, сюжета, мотива, канона и другие терминологические единицы, базовые для изучения скифо-сибирского искусства.

Проанализировав историю исследования искусства скифов и «звериного стиля», мы пришли к выводу, что можно отнести скифские бестиарные коды к трем группам: метафорический код, мифологический код, художественный код.

По описаниям картин скифской жизни и уникальных артефактов, имеющих у скифов, можно признать у них структурированный мифологический, мировоззренческий пласт изображений. По словам О.М. Фрейденберг, «это чистая условность, что мы называем мифом, только словесно выраженный рассказ. На самом деле, таким же мифом служат и действия, и вещь, и речь, и «быт» первобытного человека, т.е. все его сознание и все то, на что направлено это сознание»⁵³.

Поэтому мифологические тексты на изобразительном языке можно обнаружить в системе декора различных предметов скифской культуры: сосудов, оружия, одежды, ритуальных предметов, конского убора. Исследователи повсеместно отмечают своеобразие скифской культуры, визитной карточкой которой является звериный стиль, в котором художественно обработано золото, литая бронза, представлены искусно разукрашенное оружие, доспехи.

Ведущие специалисты по скифской культуре (Д.С. Раевский, Е.Е. Кузьмина, С.С. Бессонова и др.) определили, что зооморфные образы функционировали в качестве средства моделирования мира в культуре праскифов задолго до формирования искусства звериного стиля и наиболее пригодным для этого оказался именно зооморфный код. Например, изображение лося, изображение хищника семейства кошачьих, бронзовое навершие в виде горного козла, скифская золотая пантера, изображение мифологического животного на скифской золотой пластине, изображение мифологического хищника, божественный барс, мифологический зверь в позе вечного движения, барсы, охраняющие Мировое древо...

53 Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. - М.: 1978..28.

Из этого мы делаем вывод, что античная греческая философская мысль фиксировала свою космологию письменно, скифская культура зашифровывала свои мировоззренческие тексты в зверином стиле, в нем отразился актуальный для мифологического сознания взгляд на природно-социальный космос, этические нормы.

Согласно статистике, среди памятников звериного стиля лесостепной зоны, из 843 изображений, относящихся к VII – VI вв. до н.э., копытные представлены 573 раза (преимущественно олень, затем горный козёл, баран и лошадь), хищные звери – 103 раза (с абсолютным преобладанием животных кошачьей породы), птицы (в подавляющем большинстве хищные) – 162 раза, что в совокупности составляет около 90 % общего числа исследованных памятников.

Это показывает что, зооморфный бестиарный код скифской культуры, характеризуется высоким уровнем информационной функциональности зооморфных текстов, позволявших мифологическому сознанию скифского общества всесторонне описывать с их помощью окружающую реальность. Например, травоядное (олень) – символический зооморфный образ модели мира, то же видим в образе оленя с поджатыми ногами или бронзовой фигурке лошади с поджатыми ногами, в декорировании оленьих рогов орлиными головами.

Художественный код культуры скифов, основной образ искусства – благородный олень, изображенный в определенных, строго выдержанных позах – появляется на рубеже IX-VIII вв. до н.э. и исчезает во II-I вв. до н.э.

В искусстве гуннской эпохи он встречается в трансформированном виде.

В раннескифский и даже предскифский период (IX-VIII вв. до н.э.) формирования культур скифского облика в степном евразийском поясе возникает и образ стилизованного, как бы "летающего" оленя с S-образными завитками рогов. Раньше, чем на других территориях, он появился на оленных камнях Центральной Азии, в Монголии, Туве, Горном Алтае и на писаницах этого региона.

В погребальных комплексах он появляется на бронзовых или золотых бляшках, изображающих стилизованных оленей, позже, на рубеже VII-VI вв. до н.э., когда окончательно складываются погребальные комплексы археологических культур

скифо-сибирского мира.

В то время в искусстве произошло своеобразное разделение на "погребальное" искусство (искусство погребальной практики) и наскальное искусство писаниц и оленных камней. Они составляют два основных разнофункциональных направления в искусстве скифо-сибирского мира.

Второй широко распространенный образ – баран или козел. Различия между ними если и подчеркиваются, то только формой рогов (прямые, немного загнутые у козла и крутые у барана).

Вероятно, этот образ в искусстве и его культовое оформление имеют отношение к горным районам территории. Появился он значительно раньше скифской эпохи. Можно отметить черты, характерные для этих групп изображений. Это схематичная передача туловища, соединенные или близко поставленные копытами друг к другу ноги, моделированная голова (глаз и ноздря в виде двух углублений) и массивный, в виде полукруга рог.

Наскальные изображения скифского времени занимают значительное место в искусстве в Западном Памире и в северо-восточном Узбекистане (Ходжакент); на современной территории Кыргызстана они встречаются в Таласской долине, в урочище Ур-Марал, в Иссык-Кульской котловине, на Тянь-Шане (Саймалы-Таш), в Казахстане, на отрогах Илийских гор, в урочище Тамгалы и в горах Каратау, на северо-восточных отрогах Тарбагатайского хребта, в верховьях Иртыша. Много наскальных изображений в Горном Алтае и на берегах Енисея. Прекрасные изображения скифской эпохи обнаружены в Туве: на скалах Улуг-Хем, Мугур-Саргол, а также на Среднем Енисее (Оглахты, Тепсей) и в других местах. Они широко известны в Центральной и Восточной Монголии.

Основные сюжеты петроглифов - изображения оленей-маралов, коней, горных козлов и баранов, кабанов, реже – птиц, хищников и других животных.

Камни с изображениями, ставшие священными еще в конце неолита и в эпоху бронзы, продолжали выполнять свою функцию священных камней и природно-исторических святилищ в скифо-сибирском мире.

Особое назначение было у прикладного искусства, представленного

многочисленными изображениями частей копытных и хищных животных: глаз, пастей, копыт, клювов и проч. на перекрестиях и наверхиях кинжалов, на ножах и других предметов.

По определению В.Н. Топорова, самым разным изображениям зверей в декоративно-прикладном искусстве «при внутрисемиотическом переводе им обычно соответствуют самые различные знаковые системы, и, наоборот, разные и вполне независимые знаковые системы одной традиции переводятся в универсальный знаковый комплекс, если в данной традиции он существует»⁵⁴.

Скифский звериный стиль запечатлел особый бестиарный мифологический код, передающий нам дыхание живой модели древнего космоса. Как особое художественное явление в культуре древнего мира, он повлиял на многие этнические культуры, передав им не только свою иконографию, но и заложенную в нее, как формула, древнюю космогонию.

2.3.

Художественное конструирование бестиарного кода уральской горно-заводской культуры в сказах П.П. Бажова

Выдающимся памятником русской литературы XX века, воплотившим бестиарный код уральской горнозаводской культуры, являются сказы П. П. Бажова. Анализу бестиарного кода и того, как они были сконструированы посвящен следующий параграф.

Урал, как регион со специфическим типом культуры, отличающийся характерными особенностями быта и менталитета – серьезным и ответственным отношением к труду, деятельными и созидательными способами проведения досуга, специфическими содержательными формами фольклора и литературы – давно является предметом изучения представителей всех социальногуманитарных

54 Топоров В.Н. Модель мира[Ж]. Мифы народов мира, 1982, 2: 25-26

специальностей и направлений. В последние годы на основе многочисленных культурологических работ и под влиянием книг писателя А. Иванова сформировался особый подход к исследованиям Урала и уральской культуры, раскрывающий ее «горнозаводскую» специфику. Такой подход сегодня характерен для представителей разных наук (в том числе Е. И. Головановой, Г. Е. Гун, И. А. Гузнер, И. Д. Тургель, А. К. Шелепова). Географ В. И. Калуцков так обосновывает определение границ Уральского культурно-географического региона: «...в значительной степени совпадают с границами Уральского экономического района; и это не случайно, поскольку горнозаводской ландшафт является важным региональным культурным индикатором. В его составе Пермский край, Свердловская и Челябинская область, а также Оренбургская область, переходная от Урала к Туркестану (Казахстану и Средней Азии), и Башкирия, которая также представляет собой пограничный край между Поволжьем и Уралом». Между тем категориально-понятийное обоснование предиката «горнозаводская» к культуре Урала в современной культурологической науке отсутствует, поэтому представляется актуальным и перспективным направлением культурологических исследований. Значительную лепту в исследование особой уральской горнозаводской культуры и «уральских текстов» культуры вносят филологи (В. В. Абашев, Е. И. Голованова, А. И. Захаров, М. Н. Липовецкий, М. А. Литовская, Е. К. Созина и др.) и культурологи (Г. Е. Гун, Л. Е. Добрейцина, А. В. Иванов, И. Я. Мурзина и др.).

Как пишет исследовательница уральского фольклора и фольклорных элементов в современной уральской литературе Е. И. Голованова, горнозаводская культура Урала выступает концептообразующим определением: «она служит доминантой культурного облика региона, одновременно конденсируя и формируя образ мышления уральцев». Каждый из исследователей уральской культуры ищет наиболее продуктивный подход к пониманию того, как формировалась и в каком направлении развивается существующая уральская горнозаводская культура.

Многие авторитетные ученые (В. В. Блажес, Л. П. Быков, Г. А. Григорьев, Е. А. Кислова, М. Н. Липовецкий, М. А. Литовская, С. В. Мельникова, Е. В. Харитонова)

к сегодняшнему дню убедительно доказали, что своеобразный ментальный облик горнозаводской культуры Урала был художественно сконструирован в первой половине XX в. в сказах П. П. Бажова. Как написал В. В. Блажес в обращении к читателям Бажовской энциклопедии: «Бажов создал авторский эпос Урала. <...> Созданная писателем региональная мифология воспринимается как испокон веку существующая. Тайная сила, в которую верили уральские рудознатцы и камнерезы, становится реальностью культурного сознания современного человека. Задаются определенные правила поведения, основанные на идеях рабочей этики». Поэтому обращение к художественному наследию писателя (одного из немногих уральских авторов, чьи книги известны не только в России, но и за рубежом, в том числе и в Китае) для выявления новых кодов уральской культуры актуально для современной культурологии.

Дискурсивно-семиотическая методология анализа. Одной из важных тематизаций в исследованиях бажовских сказов, запечатлевших уральский менталитет, является изучение зооморфных образов его сказов, сформированных путем наделения реально существующих животных вымышленными качествами и свойствами (А. В. Иванов, М. Н. Липовецкий, А. А. Медведев, Е. В. Харитоновна, Н. А. Швабауэр). Нам представляется плодотворным осуществить анализ зооморфных образов сказов П. П. Бажова в дискурсивно-семиотической методологии, чтобы выявить, каково содержание бестиарного культурного кода уральской горнозаводской культуры, и понять эту сложную семиотическую смысловую систему извне, исходя из опыта интерпретации других культурно-семиотических систем.

Дискурсивность нашего анализа заключается в том, что мы будем рассматривать тексты сказов П. П. Бажова только в одном аспекте – с позиции принимаемых на себя реальными обитателями уральских лесов и домов горнозаводских крестьян культурных значений, ценностей и смыслов. Через призму семиотического подхода мы наблюдали, как звери в сказах преображались в зооморфные символы и знаки уральской культуры, становились элементами особого бажовского бестиария и носителями уральского культурного кода.

Мы используем семиотический подход, чтобы рассмотреть образ каждого из зооморфных персонажей бажовских сказов как определенный культурный знак, а всю совокупность зооморфных персонажей – как семиотическую подсистему, представляющую зооморфный код уральской культуры. При этом будем учитывать замечания А. Е. Махова о том, что «значащий элемент здесь – не сам зверь, но его свойства, его “природы” <...> Семиотически зверь не существует как что-то единое. Он представляет собой некий агрегат свойств, которые и становятся носителями значений; при этом выбор свойства, которому приписывалось данное значение, иногда кажется нам неожиданным». Для осуществления исследования необходима процедура различия реальных животных из мира природы, взаимодействующих с человеком в повседневной жизни (составляющих, по мнению А. Е. Махова, основу для формирования первичного культурного кода), вымышленных, виртуальных, воображаемых животных, существующих исключительно в пространстве духовной культуры и художественных произведений, где они были описаны (выступающих в качестве основы для формирования вторичного, бестиарного, культурного кода), и изображений воображаемых зверей, данных автором бестиария или его персонажами (т. е. культурный код третьего уровня). «И визуальный образ, и слово – означающие лишь второго и/или третьего порядка: первичными означающими оказываются все-таки свойства вещей, в нашем случае – свойства (“природы”) животных».

В первичный, анималистический, код уральский культуры в сказках П. П. Бажова входят звери, традиционно являющиеся персонажами русских народных сказок и выступающие в своих естественных, природой определенных ролях, среди них: корова («Каменный цветок», 1938), собака («Серебряное копытце», 1938), волк («Кошачьи уши», 1939), медведь и лиса («Золотой волос», 1939), комар («Жабреев ходок», 1942), воробей («Хрустальный лак», 1943), голубь («Зеленая кобылка», 1939).

Как пишет Н. А. Швабауэр, многие зооморфные персонажи в сказках П. П. Бажова «обладают inferнальной окраской, не типичным для обыденного сознания внешним строением, поведением, способностью понимать и воспроизводить

человеческую речь. Они тесно связаны с богатством земных недр, символикой золота, серебра, драгоценных металлов, активно перемещаются из освоенного человеком пространства в неизведанное». Вслед за А. Маховым и Н. Швабауэр мы считаем, что на этой основе формируется вторичный культурный код, такие зооморфные персонажи двойственной природы образуют бестиарный код уральской горнозаводской культуры. Бестиарный (воображаемый) код уральской культуры в сказах П. П. Бажова распадается на две группы культурных кодов второго уровня – хтоническую и христианскую. Скульптурные, рельефные, статуарные или живописные изображения знаковых зверей в сказах Бажова образуют культурный код третьего порядка, называемый творческим (см. рис. и табл.).

Хтонический культурный код в сказах П. П. Бажова, по мнению М. Н. Липовецкого и Н. А. Швабауэр, воплощен в таких животных персонажах, как «Хозяйкины звери – ее звериные инкарнации»: змея-медянка, змея-веретеница, ящерица, земляная кошка, чей облик возникает там, где драгоценные металлы и камни выходят на поверхность земли, а также в образах Змеевки, Голубой змейки, Великого Полоза – змея-кладохранителя, дедки Филина, лесных муравьев, указывающих тропинку к золоту. Все эти персонажи являются и предвестниками горных богатств, и хранителями кладов, и спутниками рудознатцев и камнеделов, и суровыми регуляторами сложных морально-нравственных отношений между людьми в процессе золотодобычи, горнорудных и горнозаводских работ .

Христианский код уральской культуры, по мнению А. А. Медведева, заложен в основу сказов «Серебряное копытце» (1938) и «Ермаковы лебеди» (1940), где воплощена «христианская традиция милующего сердца»: Кокованя удочеряет сироту Даренку с кошкой Муренкой, а Васютка спасает осиротевшие яйца лебединой пары, отдает их высиживать гусыне. Праведнику Коковане является Серебряное копытце, горный козел по своей природе, благородный олень – по духовной сущности, животное Христа, являющее чудо земного преображения, когда мир земной юдоли представляется миром сверкающей красоты и естественной, «первозданной, райской гармонии человека и животных».

Творческий код уральской культуры представлен в образе крылатого коня Пегаса в сказе Бажова «Иванко-Крылатко» (1943). Крылатый конь появляется перед читателем как персонаж золоченого рисунка на булатной сабле, где изображена пара скакунов с крыльями и над ними развевающаяся лента с короной. Конь – одно из самых мифологизированных животных в истории культуры. На Урале конь издревле использовался и в сельском хозяйстве, отвечая за жизнеобеспечение человека, и для перевоза грузов, в том числе для вывоза руды на поверхность из уральских рудников и шахт, и при заготовке угля для доменных печей, в силу чего, по народным представлениям, имеет связи с потусторонним миром, воспринимается как проводник на тот свет. Эти образы коней воплощаются юным златоустовским мастером росписи по металлу в виде пары крылатых скакунов, его кони способны защищать, летать, помогать, одолевая препятствия. Образ крылатого коня укоренен в мифах народов мира, вошел в европейскую и мировую художественную культуру, но, будучи воссозданным в одном из бажовских сказов, где герой придумывает этот образ независимо от европейцев (немцев в сказе), для всего уральского мира стал символом стремления к творчеству и постижению его тайн, знаком того, что на Урале «труд одухотворен искусством». Неслучайно в повседневной жизни выполняющий функции рабочего, транспортного животного, в бестиарии П. П. Бажова конь представлен Пегасом, символом творчества и вдохновения.

Подводя итоги исследования культурных кодов в сказах Бажова, мы можем сделать вывод, что на основе преданий уральских горнозаводских рабочих (в основном Сысертского горного округа) П. П. Бажов, в процессе художественного переосмысления элементов русского и уральского народного творчества, античной европейской и горнозаводской мифологии, русской и европейской литературной традиции, создал в сказах самобытный комплекс кодов уральской горнозаводской культуры.

Первичный, анималистический, код уральской горнозаводской культуры связан с особенностями образа жизни коренных жителей Урала – горнозаводских крестьян. Они были вынуждены заниматься сельским хозяйством, добывая себе пропитание,

а для этого содержать коня, корову, кошек при доме. Отсюда присутствие в бажовских сказах животных, знаковых для оседлых, земледельческих культур. Вторичный, бестиарный, код рождается из осмысления тяжелого труда на рудниках и шахтах, связанного с ежедневным уходом под землю и возвращением из-под нее. Отсюда хтоническим знаком уральской горнозаводской культуры стали полозы, ящерики и змейки, пауки, муравьи. Эти живые существа всю жизнь проводят в движении из-под земли, по ее поверхности и обратно в землю. Их живость и подвижность является знаком вечного возвращения, выхода из-под земли, счастливого продолжения земной жизни. Крылатый конь, изображенный юным оружейником, как и каменный цветок Данилы-мастера, стал символом творческого порыва и вдохновения уральцев, «очарованности красотой», а Серебряное копытце, одаряющее обездоленных райской красотой и гармонией, – знаком христианского милосердия и грядущего райского благоденствия.

Проделанные исследования позволяют не только выстроить иерархическую систему зооморфных культурных кодов в сказах П. П. Бажова, но и выяснить особенности ценностного содержания, кодируемого в зооморфных образах.

Схема 1. Зооморфные культурные коды в сказах П.П. Бажова

<i>Название сказа П.П. Бажова</i>	<i>Год Первой публикации</i>	<i>Зверь как знак</i>	<i>Код</i>	<i>Означаемое</i>
«СЕРЕБРЯНОЕ КОПЫТЦЕ»	1938	Собака	Первичный, анималистический	Изменение состояния бытия
«СЕРЕБРЯНОЕ КОПЫТЦЕ»	1938	Кошка	Первичный, анималистический	Приближение нечистой силы
«КАМЕННЫЙ ЦВЕТOK»	1938	Корова	Первичный, анималистический	Крестьянский быт, домашнее благополучие
«ЗОЛОТОЙ ВОЛОС»	1939	Медведь, лиса	Первичный, анималистический	Опасность леса

			й	
«КОШАЧЬИ УШИ»	1939	Волк	Первичный, анималистически й	Опасность леса
«ЖАБРЕЕВ ХОДОК»	1942	Комар	Первичный, анималистически й	Паразитизм, назойливость, пустословие
«ХРУСТАЛЬНЫЙ ЛАК»	1943	Воробей	Первичный, анималистически й	Скрытость тайны мастерства от невежд и болтунов
«НАДПИСЬ НА КАМНЕ»	1939	Муха	Первичный, анималистически й	Нечто низменное, недостойное
«ЗЕЛЕНАЯ КОБЫЛКА»	1939	Голубь	Первичный, анималистически й	Сообщение, коммуникация
«ПРО ВЕЛИКОГО ПОЛОЗА»	1936	Великий Полоз	Вторичный, Бестиарный, хтонический	Потусторонняя жестокая власть золота
«ГОЛУБАЯ ЗМЕЙКА»	1945	Голубая змейка	Вторичный, Бестиарный, хтонический	Персонализация самородного золота
«КОШАЧЬИ УШИ»	1939	Земляная кошка	Вторичный, Бестиарный, хтонический	Недобрая сила природных богатств
«МЕДНОЙ ГОРЫ ХОЗЯЙКА»	1936	Ящерка	Вторичный, Бестиарный, хтонический	Путь в царство владелицы подземных богатств
«ОГНЕВУШКА-ПОСКАКУШКА»	1939	Филин	Вторичный, бестиарный, хтонический	Знание тайны подземных богатств
«ЖАБРЕЕВ»	1942	Муравь	Вторичный,	Охрана

ХОДОК»		и	Бестиарный, хтонический	благородного металла природой, знание пути к золоту
«СИНЮШКИН КОЛОДЕЦ»	1939	Паучок	Вторичный, Бестиарный, хтонический	Охрана благородного металла природой
«ПРО ВЕЛИКОГО ПОЛОЗА»	1936 г.	Золоты е жужелки	Вторичный, Бестиарный, хтонический	Мелкие самородки золота
«ГОРНЫЙ МАСТЕР»	1939	Пчелки золотые	Вторичный, Бестиарный, хтонический	Мелкие россыпи золота.
«СЕРЕБРЯНОЕ КОПЫТЦЕ»	1938	Серебр яное копытце	Вторичный, Бестиарный, христианский	Божественная благодать
«ЕРМАКОВЫ ЛЕБЕДИ»	1940	Лебедь	Вторичный, Бестиарный, христианский	Небесная, божественная помощь
«ЗЕЛЁНАЯ КОБЫЛКА»	1939	Зелёная кобылка	Вторичный, Бестиарный христианский	Милосердие
«ОРЛИНОЕ ПЕРО»	1945	Орёл	Вторичный, Бестиарный, христианский	Небесная, божественная помощь
«ИВАНКО- КРЫЛАТКО»	1942	Крылат ый конь	Третьего порядка, изображение	Творческая свобода, вдохновение
«НЕ ТА ЦАПЛЯ»	1950	Цапля	Третьего порядка, изображение	Зависимость, подчинение
«НАДПИСЬ НА КАМНЕ»	1939	Серебр яная рыбка	Третьего порядка. изображение	Призрачность счастья

Единство анималистического и бестиарного культурных кодов (последнего в единстве хтонического и творческого) в сказах П.П. Бажова отражает уникальность уральской-горно-заводской культуры, выявляет и подчеркивает ее связь с природно-географическим ландшафтом, характеризует в знаково-значащей форме содержание технико-технологических и культурно-символических аспектов труда по освоению территории Урала, кодифицирует систему нравственных ценностей и смыслов, сформировавшуюся в непростых процессах освоения природных богатств, и программирует развитие культуры региона на долгие годы вперед.

2.4.

Реактуализация звериных кодов и ценностей древней китайской культуры в произведениях глобальной медиаиндустрии

В последние годы в глобальном культурном пространстве Интернета настойчиво развиваются кросс-культурные коммуникации и пересекаются медиапотoki, включающие произведения различных медиа, таких как кинематограф, игровые и анимационные сериалы, мультфильмы, книги комиксов и сказок, компьютерные игры и прочее. Мощным фундаментом для создания больших потоков художественного медиаконтента являются национальные мифы, легенды и сказки, сохраненные и передаваемые в формах фольклорных, литературных и/или кинематографических произведений.

В процессе медиапроизводства исходные эпические и мифологические сюжеты, герои могут серьезно трансформироваться. При кросс-культурном восприятии разнородного по своим культурным корням и образам медиаконтента очень важным становится различение образов определенных национальных культур, и наделение их тем содержанием и значением, что соответствует особенностям семиотической и аксиологической сферы исходной культуры. Такой процесс интерпретации

образов и произведений, с точки зрения семиотического подхода, опирается прежде всего на дифференциацию и идентификацию культурных кодов, воплощаемых устойчивыми образами определенных национальных культур.

В последние годы, когда изучение «Шань хай цзин» активизировалось, многочисленные образы богов и чудовищ и своеобразные формы зверей-знаков эпоса «Шань хай цзин» послужили бесконечным источником материала для создания китайских фильмов, телесериалов и компьютерных игр, а также широко использовались при создании анимационных персонажей.

Мы проверили Douban Movies, используя поисковый запрос «Шань Хай Цзин» и собрали около 39 фильмов и 30 телеспектаклей и мультфильмов, связанных с «Шань Хай Цзин» в период с 2000 по 2022 год.

Выяснилось, что одним из наиболее привлекательных для современной медиаиндустрии существ китайского бестиария является Девятихвостая лиса, она возникла в «Шань Хай Цзин», а затем распространилась в страны Восточной Азии, такие как Япония и Корея. Сложность интерпретации образа Девятихвостой Лисы в современных фильмах состоит в том, что коннотация образа бестиария неоднократно менялась в истории китайской культуры. Например, у Девятихвостой лисы в период до династии Цинь был образ колдуньи, и он приобрел коннотации счастливого предзнаменования только в династии Хань. Понимание образа затем постепенно изменилось во время Шести династий, и особенно значение его ухудшилось после династии Тан, когда Девятихвостая лиса снова превратилась в негативный образ. Главная отличительная особенность изображения этой лисы – это девять хвостов, которые благодаря красоте меха изначально использовались для символизации благополучия, а впоследствии были демонизированы за умение «заметать следы», «пускать пыль в глаза», и «обнажать таинственные бездны», так образ Девятихвостой лисы со временем превратился в свирепый образ каннибала. Все это привело к тому, что образ Девятихвостой лисы в истории китайской культуры получил сложную культурную коннотацию, но на сегодня наиболее устойчивой является интерпретация этого образа как символа предательства, сформировавшаяся в династии Юань.

Современное китайское использование слова «Хули-цзин» («Девятихвостая лиса») предполагает следующие значения: «женщина-вамп», «женщина легкого поведения», «коварная обольстительница», «соблазнительница женатых мужчин ради денег и развлечений».

Помимо основного значения, образы демонических фантастических зверей в древней китайской мифологии несли также и дополнительные значения, появление этих странных животных в мире указывало на то, что за этим последуют засуха, чума, война или рабство, и другие несчастья.

Если мы применим полученные бестиарные культурные коды к ранее упомянутым продуктам китайской медиаиндустрии, то мы поймем, что фильмы и сериалы, рассказывающие истории с участием Девятихвостой лисы – это не только аллегорические мелодрамы на грани с хоррором, но и фильмы-предостережения, фильмы-антиутопии, сохраняющие в современном мире древнее китайское понимание человека и природы, а также выявляющие сложные отношения между небом, землей и людьми, передающие современным зрителям оригинальный способ мышления, мифопоэтические сюжеты и способ понимания мира в многотысячелетней китайской культурной традиции.

Как происхождение древней китайской мифологии, «Шань хай цзин» стал важным источником вдохновения для метафизических фильмов и телеспекталей. К примеру, «Раскрашенная кожа» – это фильм о восточной магии любви, снятый совместно кинематографистами материковой части Китая и Гонконга по мотивам сюжета «Ляо Чжай Чжи Йи». Этот фильм рассказывает историю любви между Ван Шэном, Пей Жуном и девятихвостым демоном лисицы Сяо Вей. Сяо Вей – главная героиня, пожирает мужские сердца для поддержания своей красоты и молодости. Однако, это скорее мелодрама, чем фильм ужасов. Он был выпущен 26 сентября 2008 года. По состоянию на 19 октября 2008 года Кассовые сборы составили 212 миллионов Юаней.

Другим характерным примером является телесериал «Три жизни, три мира: Десять миль персиковых цветков», он вышел в 2017 году. Главная героиня сериала – Высшая богиня Бай Цянь (она же Сы Инь/ А Инь и Су Су) – Белая девятихвостая

лиса и возлюбленная будущего Небесного императора Чёрного дракона Е Хуа. Она является королевой царства Девятихвостых лис, которые согласно древним преданиям, наряду с Фениксами и Драконами являются потомками древних богов. Еще один пример – художественный фильм «Три жизни, три мира. Личный дневник». Это сиквел одноименного китайского телесериала, в котором центральными персонажами становятся рыжая девятихвостая лиса Бай Фэн Цзю (племянница Бай Цянь) и бывший император Неба и Земли Дун Хуа Дицзюнь. Оба телешоу (и сериал, и фильм) широко любимы китайцами и зрителями в других странах.

Однако для того, чтобы понять, какое содержание несут в себе образы девятихвостой Лисы, ее возлюбленных, настоящих и бывших царей, зрителям необходим навык де-кодирования бестиарного культурного кода китайской культуры. Прежде всего необходимо очертить герменевтический интерпретационный круг на основе древней китайской мифологии «Шань хай цзин»⁵⁵, затем найти древние сюжеты и персонажи в современных фильмах, и, наконец, соотнести символы, созданные древними сказаниями с контекстом современной китайской культуры.

Среди кино и телеадаптаций «Шань хай цзин» одним из самых успешных является мифологический блокбастер «Охота на монстра». Все эти «многоногие, многоглазые, многоголовые» чудовища взяты из «Шань Хай Цзин».

Главный герой «Охота на монстра», Хубба, на самом деле является шестиногим, человекоподобным чудовищем из «Шань хай цзин», но в сочетании с образом моркови. Прототипом Хуббы является «Дицзян», который появляется в «Шань хай цзин», третьей горной системе Западной горной классики, и описывается следующим образом «Ди-цзян — в древнекитайском трактате «Шань Хай Цзин» странное существо-божество в виде бурдюка без головы, но с шестью ногами и четырьмя крыльями»⁵⁶. Все эти работы являются визуальной интерпретацией мифологии Шань хай цзин для публики.

55 Фан Тао. Шан Хай Цзин. Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2011

56 Яншина Э М. Каталог гор и морей. Шань хай цзин[J]. 2004.

В китайских мультипликационных фильмах и телепередачах форма воображаемых зверей бестиария из «Шань хай цзин» встречается очень часто. Например, Хоу Ту и Чжу Жун в «Большой рыбе и Бегонии», Бог Ворот в «Маленькие Дверные Боги», а также главный злодей Хаос в популярном «Возвращении Великого Мудреца» - все эти образы происходят от формы воображаемых зверей бестиария из «Шань Хай Цзин». Трансляция детской горячей анимации «Mountain and Sea Baby» даже объединяет сущность Шань хай цзин с современными социалистическими основными ценностями. Очевидно, что звери из «Шань хай цзин» широко использовались при создании анимации и широко используются в дизайне анимационных персонажей.

Элементы «Шань хай цзин» также часто используются в игровой индустрии. Профессор Пекинского университета Чэнь Ляньшань был приглашен компанией Netease Games прочитать лекцию о классической культуре Шань хай цзин программистам, разрабатывающим игру. В 2017 году компания Tencent объявила о своей решимости создать ИС «Шань хай цзин» во время запуска портативной игры «Xuan Yuan Legend», а портативная игра также объединила усилия с учеными, изучающими «Шань хай цзин», для создания «Комитета по совместному созданию авторских прав Шань хай цзин».

На сегодня известно не менее 50 игр, в которых используется «Шань хай цзин», 16 из которых были выпущены до 2010 года (около 30%). В учебнике «по планированию онлайн-игр»⁵⁷, опубликованном в 2009 году, есть отдельная глава про изображения воображаемых зверей бестиария «Шань хай цзин» в 14 онлайн-игр, таких как Жумань и Дицзян в «Immortal Sword и« Wonderful Legend 3».

Теперь на рынке продается 11 игр, где непосредственно сюжеты из «Шань Хай Цзин» использованы в качестве темы игры, в том числе «Шань Хай Цзин OL», «Легенда о Шань Хай Цзин», «Легенда о Шань Хай Цзин Красная тень», «Миф о Шань Хай Цзин», «Великий пустынный Шань Хай Цзин», «Легенда о Бестиарии Шань Хай Цзин» и т.д. Игра с самым высоким рейтингом 5,0 «Легенда о Шань Хай

57 董浩. 网络游戏策划教程[M]. 机械工业出版社, 2009. 董浩. 网络游戏策划教程[M]. 机械工业出版社, 2009.

Цзин, Красная тень», в основном разрабатывает в сюжетах и уровнях метафизическую тему культивирования бессмертия, а девиз, под которым игроки совместно с главным героем проходят игру: «Сражайтесь с монстрами и повышайте уровень».

Помимо ссылок на описания в «Шань хай цзин» при создании персонажей, игротехники часто опираются на «Шань хай цзин» для создания полного и объемного фантастического мира.

«Легенды Сюань Юаня» воссоздает в своем сюжете борьбу между древними богами Гун Гуном, Чжу Жунгом, Янь Хуаном и Чи Ты. Это показывает, что «Шань хай цзин», в котором записаны многие китайские мифы о сотворении мира, может служить постоянным источником вдохновения для индустрии игр не только в плане сюжета, но и в плане настройки образа демонов и чудовищ.

В настоящее время самая популярная мобильная игра в Китае – King of Glory. В настоящее время игра насчитывает более 200 миллионов пользователей, причем на пике популярности у игры было более 80 миллионов ежедневно активных пользователей. Персонажи в этой игре основаны на персонажах, которые реальны в истории Китая или в литературных произведениях, известна ее глубина исторической атмосферы. Девятихвостая лиса, Таоте, Цюнцзи тоже появляются как игровые персонажи.

В этой игре используются популярные виды медиа-искусства для создания более влиятельных китайских культурных символов, стимулирования интереса молодежи к традиционной культуре, а также для развития практик ответственности и осознания миссии по наследованию и развитию традиционной культуры.

Среди множества инновационных средств коммуникации игровая индустрия как растущая индустрия демонстрирует устойчивую и быструю тенденцию развития: она не только сформировала все более совершенную производственную цепочку и относительно зрелую среду промышленного развития, но и местные оригинальные онлайн-игры достигли скачка от количественных изменений к качественным изменениям. В то же время, игровая индустрия Китая активно расширяет зарубежные рынки, обеспечивая активные медиа для инноваций и распространения

традиционной культуры.

Воображаемые звери китайского бестиария, ведущие свою историю от «Шань хай цзин» давно вышли за рамки игровой формы медиа и стали основой культурного наследия и инноваций в других направлениях медиаиндустрии.

С быстрым развитием технологий способ развлечения людей постоянно меняется, особенно с наступлением эры 5G, люди все больше обращаются визуальным и слуховым сенсорным ощущениям. Эти изменения привели к угасанию эры текста и картинок и вступлению всех китайцев в эру коротких видеороликов.

Douyin, Racer и WeTV – основные приложения для коротких видео, их отличает то, что они более развлекательные и интерактивные, и приносят аудитории более захватывающий и непосредственно-ощущаемый контент.

Можно увидеть на примере таких проектов, как благотворительные распродажи в прямом эфире ведущего Центрального телевидения Китая Чжу Гуанцюаня и известного блогера Ли Цзяци, что государство также участвует и поддерживает потоковое короткометражное видео в прямом эфире.

Эра Douyin не только развлекает, но и в определенной степени способствует изменениям в способах распространения традиционной китайской литературы. Например, все больше великих ученых с богатыми знаниями и культурой рассказывают зрителям о различной китайской литературе на Douyin, а Jitterbug также стимулирует интерес пользователей к определенным литературным произведениям в различных формах выражения.

Douyin блогер «Цзя Ле Гэ Линь», на счету фанатов более 5 миллионов, создательница национального стиля, стала хитом во всем интернете благодаря своей уникальной интерпретации «Шань хай цзин». Основываясь на текстовых описаниях в «Шань хай цзин», она сочетает свою собственную интерпретацию с макияжем и дизайном костюмов, современной фотографией и рассказом, а также своим уникальным повествованием, она изо всех сил старается воссоздать все в «Шань хай цзин», прекрасно воссоздавая различных богов и чудовищ из древнего собрания мифов.

Она оживляет на наших глазах неясные образы богов и чудовищ в «Шань хай цзин» и восстанавливает их облик, заставляя нас с большей готовностью понять историю, стоящую за каждым образом. Она не только показывает нам самые красивые образы древнего Китая, но и подчеркивает непревзойденное очарование традиционной китайской культуры, стимулирует наш интерес к чтению и изучению оригинального «Шань хай цзин» и вносит определенный вклад в распространение древней китайской мифологии и тех экзистенциалов, что были закодированы древними сказителями.

Что позволяет нам говорить об экзистенциальном измерении медиапродуктов и о том, что основным предметом кодирования в произведениях массовой и популярной культуры являются экзистенциалы? Это, прежде всего, утверждение экзистенциальной сущности искусства, дающее право исследователю в любом, каждом произведении искать философско-экзистенциальные смыслы. Как пишет С.С. Ступин «анализ экзистенциальных смыслов (точнее – экзистенциальных значений) в искусстве должен быть распространен не только на произведения художников-экзистенциалистов, непосредственно апеллирующих к этому философскому учению или испытавших его влияние, но на самые разнообразные художественные практики – объекты, в восприятии которых для зрителя оказывается особенно осязаемым и значимым его «экзистенциальный экстракт», онтологическое наполнение которого связано с трансляцией или художественным моделированием определенных состояний человека»⁵⁸. Это философско-антропологические идеи А. С. Гагарина о том, что поиск образов трансчеловека и постчеловека осуществляется с середины XX века в рамках массовой литературы и кинематографа, прежде всего в жанрах кибер-панка и панк-фикшэн, дающих образы различного рода киборгов, людей-демонов, киборгов-демонов-оборотней, люденов и метагомов⁵⁹. А. С. Гагарин видит в фантастических образах люденов и

58 Ступин С.С. Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствознания. М.; СПб., 2020. 242 с. Торчинов Е.А. Беззаботное скитание в мире сокровенного: Хайдеггер и даосизм // Хайдеггер и восточная философия: поиски взаимодополнительности культур / под ред. М.Я. Корнеева, Е.А. Торчинова. СПб., 2001. С. 89-114.

59 Гагарин А.С., Новопашина С.А. Экзистенциальные аспекты концепции постчеловека // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2020. № 2 (27). С. 9-14. <https://doi.org/10.36809/2309-9380-2020-27-9-14>.

метагомов поиски новой трансгуманной и/или постгуманной человечности и экзистенциальности, кроме того, поиски молодыми философами новых экзистенциалов в современном искусстве⁶⁰, таких как шум, тишина, молчание.

А с другой стороны, это теоретические работы философов из Китая, России и Европы, осмысляющих опыт развития экзистенциальной философии в европейской и китайской традиции, и сближающих понятия даосизма «время», «путь», «небо», «дао» и понятия, введенные в экзистенциальную философию М. Хайдеггером, такие как «вперед-себя-бытие», «нехоженная тропа», «здесь-бытие» (Торчинов, 2001: 101), продуктивно осуществляющих сравнительный анализ таких пар категорий как «Изначальное (中) – подлинное (Eigentlich)» (Цзин Лу, 2022:12), «Искренность (誠) – открытость (Offenheit)» (Цзин Лу, 2022:13), «Спонтанная самоестественность (自然, цзы жань) – здесь-бытие (Dasein)» (Цзин Лу, 2022:13), «Вещи-существа», «десять тысяч наличного» (万现金) – вещь (Ding)» (Цзин Лу, 2022:15), «Дао (道) – бытие (Sein, Seyn)» (Цзин Лу, 2022:5).

Кросс-культурный медиаконтент включает сегодня фильмы, созданные как российскими, европейскими, так и китайскими и корейскими авторами. Если европейское кино, в основном, берет за основу сюжеты греко-римской, кельтской или скандинавской мифологии, российское кино активно конструирует мифы древнерусской культуры, то фильмы и сериалы Кореи и Китая активно используют сюжеты эпосов Древнего Китая. К таким фильмам и сериалам можно отнести китайские кинофильмы «Захват горы Тигра», «Крадущийся тигр, затаившийся дракон: Меч судьбы», или более известные российскому зрителю американский фильм «Дом летающих кинжалов», или корейские дорамы «История девятихвостого лиса» и «Игра в кальмара». Из всего многообразия кросс-культурного медиаконтента предметом нашего исследования будут китайский кинофильм «Тотем волка» и «Чжун Куй: Снежная дева и тёмный кристалл».

Кейс 1.

Китайский кинофильм «Чжун Куй: Снежная дева и тёмный кристалл»,

60 Смирнова Т.Н. О понятии экзистенциалов в философии человека и культуры // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2019. Т. 8, № 4А. С. 166-170. <https://doi.org/10.34670/AR.2019.45.4.076>.

основывается на одном из традиционных образов китайской культуры (赵天宇, 秦溱, 沈诗棋, 2015).

Образ Чжун Куя в традиционной китайской культуре – это божество со спиной тигра и талией медведя, головой леопарда, лбом дракона и рыбьими глазами. Это одно из воображаемых существ китайского бестиария, наделенного чертами могучих хищников: быстрых, сильных и кровожадных. Изначально Чжун Куй был повелителем злых сил. Однако в истории культуры смысл бестиарного существа изменился. Даосизм признает Чжун Куя как божество зверей, наделяет Чжун Куя функцией воина, изгоняющего призраков и зло, и делает его посланником благопожеланий мудреца городскому дому.

В эпоху династии Тан (618-908 гг. по китайскому календарю) люди начали вешать статуэтку Чжун Куя, чтобы благословить городской дом, и танцевать танец Чжун Куя, чтобы молиться о благословении и мистической помощи, что продолжается и по сей день(冯沛祖, 1995). Традиция вешать статуэтку Чжун Куя на двери сопровождает все Новогодние праздники, потому что позволяет прогнать мифических зверей нянь, которые беспокоят мир в канун Нового года, и отогнать злых духов. Для этого же в Новогодние праздники запускают петарды и вешают красные фонари. Во время Праздника Весны Чжун Куй является божеством, которое охраняет ворота, несет благопожелания, контролирует дом и управляет зверьем. Там, где в мире есть китайцы, существует вера в Чжун Куй, во многих поселениях есть святилища Чжун Куй, где изготавливают куклы-чучела Чжун Куй, плитки Чжун Куй кладут на многие черепичные дома, танцуют танцы Чжун Куй и вывешивают флаги Чжун Куй.

Экзистенциальный смысл почитания Чжун Куя в китайской культуре видится в том, что этот мифологический герой, охраняя людей и их жилища от злых сил в канун Новогодних праздников, обеспечивает непрерывность времени, наступление все новых и новых времен, и продолжение жизни для всех обитателей дома, семьи, рода. Непрерывность времени и личное долголетие являются, как известно, одними из самых важных экзистенциальных ценностей китайской культуры.

В указанном кинофильме Чжун Куй – это молодой человек, он наделён

таинственными силами, способными усмирить и истребить демонов, и он вынужден сражаться с духами Неба, Земли и Подземного царства ради спасения своих соотечественников и неприступной любимой женщины, которая является оборотнем снега. В кинофильме по всем канонам популярной культуры к традиционным представлениям об одиноком воине добавлена линия любви Чжун Куя и Снежной девы, героический воин побеждает все злые силы и приносит мир и счастье своей возлюбленной и соотечественникам. Чжун Куй как настоящий мифологический герой обеспечивает экзистенциально значимые ценности: непрерывность хода времени, долголетия и продолжение жизни, защищенность дома и очага, тем самым воплощает национальные культурные коды знания о духах и демонах, код референции с мифами традиционной культуры, код действия в виде передачи благопожеланий дому и миру, защиты дома и домашнего очага и праздников от злых духов, бестиарный древний миф о сочетании черт наиболее грозных хищников – тигра, леопарда и медведя, и наиболее «мирных» и «праздничных» животных, покровительствующих дому и очагу – рыбы и дракона, выявляется в могуществе и славе воина.

Кейс 2.

Роман китайского писателя Цзян Жуна «Волчий тотем» (или «Тотем волка») был опубликован в Китае в 2004 году, затем переведен в 2007 году и опубликован на русском языке, в 2008 году – на английском языке, а впоследствии еще на 30 языках и быстро стал популярным во всем мире. Одноименная экранизация романа в фильме французского режиссера Жана Жака Анно «Тотем волка» (преьера в Пекине прошла 19.02.2015, и затем в Париже, Москве и других киностолицах, фильм был выдвинут на премию «Оскар» как лучший фильм 2015 года на иностранном языке) рассказывает о жизни кочевников-скотоводов и отношениях между скотоводами и волками на лугах Внутренней Монголии в 1960-х-1970-х годах во время правления Мао Дзэдуна, когда студентов из Пекина отправляли работать со стадами овец и лошадей пастухами.

В основе романа и фильма лежат древние представления тюркских народов о Волке как тотемном животном. В китайском регионе Внутренняя Монголия

духовным покровителем для тотема волка является Великое Небо (по монгольски, Тенгри), простирающееся над горными лугами, где кочевники пасли скот, и куда степной народ переносил тела умерших соплеменников, чтобы волки съели их после смерти. Монголы верят, что только в обряде возвращения предков в виде пищи тотемным волкам, они смогут получить благословение Тенгри (Великого Неба) и после смерти вернуться в его объятия. Поэтому «царская фамилия Первого тюркского ханства – Ашна – происходит из тюркской легенды о волчице Ашне, дочери гуннской принцессы и степного волка»⁶¹.

Между тем, отношения между кочевниками и волками остаются очень сложными и во времена, показанные в фильме. Скотоводы-кочевники и «ненавидят волка – врага, который вторгается в их дома», и «почитают волка, живущего на лугах»⁶². Волк помогает монгольским скотоводам охотиться и «убивать травоядных, которых степь не может нести слишком много: диких овец, кроликов и степных крыс, больших и маленьких, и потому является исконным покровителем монгольского народа»⁶³. Свирепость, жестокость, «ум и командный дух волка, его военная доблесть и организационное разделение труда когда-то были естественными инструкторами и двигателями эволюции монгольских армий, завоевавших Евразию в XIII веке», и остаются примером для изучения и подражания пастухами по сей день.

В романе и одноименном фильме происходящее осмысленно с точки зрения Чэнь Чжэня, молодого человека, студента университета, отправленного на луга Внутренней Монголии пасти скот, вырастившего молодого волка и побывавшего в его пасти, изучившего волков и победившего в смертельно опасном противостоянии.

Философское содержание романа и его экранизации "Тотем Волка" состоит в раскрытии экзистенциального смысла Луга и Неба, как пространства большой и малой жизни, в котором осуществляется не только жизнь отдельного пастуха и волка, монголов и китайцев, оседлых и кочевых народов, но «противостояние

61 杨秀丽. 符号矩阵下的反思——符号矩阵理论在电影《狼图腾》中的运用[J]. 艺术品鉴, 2016(6).

62 李彤. 从社会符号学视角看小说《狼图腾》的英译[D]. 天津大学, 2016.

63 李小江. 后乌托邦批评:《狼图腾》深度诠释[M]. 上海人民出版社, 2013.

культур «овец» и «волков». Также фильм «Тотем Волка» Ж.Ж. Анно пронизан философской идеей бесконечности времени и экзистенциальной ценности Вечности. Когда Чэнь Чжэнь пасет овец, он вспоминает одиночество и грусть своего деда Су Ву, пасшего овец сто лет назад, и сетует, что на фоне древнего луга, который на протяжении десяти тысяч лет остается одним и тем же, человек кажется таким малым и ничтожным, «временным гостем степи»⁶⁴.

Волк и в романе, и в фильме, напротив, предстает божеством свободы у лугового народа, посланным Тенгри и Вечным Небом охранять луга, а также каналом, по которому души монголов возвращаются к Тенгри.

В романе и в фильме показаны сцены обретения экзистенциальной ценности жизни под Вечным Небом и корней тотемного культа волка: во время жизни на лугу Чэнь Чжэнь впервые испытывает и навязчивый страх, благоговение перед монгольским степным волком, и очарование Вечным Небом и его законом.

Таким образом, ключевые экзистенциалы китайской культуры, воплощенные в этих произведениях – это Небо (бытие) и Вечность (непрерывность течения времени); бестиарный код, в которых закодированы эти экзистенциалы – это сочетание тотемных кодов степного волка – хищника и степного волка – покровителя и наставника, защитника, в свою очередь это предопределяет такие коды национальной китайской культуры как код знания о единстве и повторяемости истории, код референции с мифологическими представлениями о тотеме и тотемном звере, код действия – кочевничество, бесстрашие, бег на длинные дистанции, умение выжидать.

Проанализировав современные медиапроизведения, созданные на основе древних мотивов китайских эпосов, которые мы выбрали в соответствии с наличием в этих произведениях специфического бестиарного кода китайской культуры, мы можем с уверенностью утверждать, что бестиарный код является ключом к пониманию связи между такими уровнями культурного кода национальной культуры как код действия, код знания и код референции и кодами субстанционального (онтологического) и конвенционального (выразительного)

64 陆雨恬. 符号学方法论视角下对《狼图腾》中作品元素与情感的探微[J]. 艺术评鉴, 2021.

уровней, представленных с одной стороны важнейшими экзистенциалами культуры, а с другой стороны – художественными образами, их воплощающими. Такая схема является относительно устойчивой и продуктивной при анализе медиаконтента, создаваемого в современном мире авторами, представляющими разные культуры.

В то же время мы выявили устойчивость основных экзистенциалов китайской культуры и многообразие способов их воплощения, когда один и тот же экзистенциал Вечности может быть выражен и бестиарным вымышленным существом Чжун Куй и тотемным зверем – степным волком, другом и\или хищником. И тот, и другой могут быть рассмотрены в качестве иконических знаков китайской культуры, поскольку остаются самотождественными и несут культурную информацию путем раскрытия своих природных особенностей, и осуществляют взаимодействие с человеком именно как представители мира Природы, единой для всех живых существ. В этом проявляется и экологизм современного китайского миропонимания, и трансгуманизм авторов этих произведений медиакультуры, не ставящих человека над миром природы, уравнивающих его со всеми другими живыми существами и стихиями, ведущих поиск нового совершенного человека не по пути наращивания возможных когнитивных и\или физических искусственных имплантов, а по пути воссоединения с миром природы и освоения универсальной природной мудрости.

Общий вывод по главе состоит в том, что в современной культуре интерпретации древних китайских и русских бестиариев происходят в зависимости от социокультурного контекста освоения природы и формирования современных форм социальной организации в Китае и в России, что приводит к существенным различиям в наборе зверей-знаков, и их смысловых коннотаций, формированию уникальных бестиарных кодов современной китайской и российской культур.

Заключение

Исследование, начатое с целью выявить сходство и различие китайской и российской культур на уровне бестиарного культурного кода и механизмов его формирования, проделало длительный путь развития.

На этом пути ставилась задача рассмотреть бестиарий как символическую систему зверей-знаков, несущих определенный культурный код, фиксирующий и передающий природо-преобразующие и социально-организующие особенности русской и китайской культуры в текстах этих культур. Исходным теоретическим пунктом исследования явилось следование семиотическому подходу к анализируемому феномену русской и китайской культуры. Вслед за Ю.М. Лотманом мы рассматривали культуру как знаково-символическую систему. И пришли в результате исследования к выводу о том, что бестиарий как феномен культуры представляет из себя триединство знаково-семиотической системы, 1) состоящей из зверей-знаков, 2) несущей определенный культурный код, закрепляющий семиотические природо-преобразующие и социально-организующие знаки и значения, и 3) формирующей особую знаково-символическую реальность в текстах определенной культуры.

Для обоснования этого вывода, было осуществлено описание теорий семиотической знаковой системы и культурного кода, а также выявление корпуса основных понятий и методологических оснований для концептуализации.

Исследовав идеи о средневековой бестиарии, и его развитии в современной культуре, был сделан вывод о семиотизации зверя в культуре: начиная от примитивного изображения животных в древнем искусстве и текстах, когда его семиотизация не была отрефлексирована; через стадию тотема и мифа к трансформации в носителя/ репрезентанта психологических коллизий и концепции человеческого общества, когда звери превращаются в знаки, что ведет к последующему переходу в раздел аллегорий и персонификаций, и к последующему свободному художественному сочетанию знаков бестиария, кодирующему самые разнообразные культурные смыслы.

Было рассмотрено понимание «культурного кода» в трудах Ю.М. Лотмана. Было

выявлено, что культурный код был проанализирован Ю.М. Лотманом на трех уровнях научного познания. Было выяснено, что первый уровень это уровень семиотического анализа. Такое понимание сформировалось и было воплощено Ю. М. Лотманом в книге «Семиосфера»⁶⁵, где он писал об универсальной способности любого текста культуры (совокупности знаков) выступать в качестве кода, что, как считал этот ученый, обуславливается, во-первых, «свойствами текста, позволяющими интерпретировать его в качестве кода» и во-вторых, «способом функционирования текста, при котором он соответственным образом употребляется». Ю. М. Лотман подчеркивал, что, когда текст функционирует в качестве кода, он выполняет функцию «перевода уже имеющегося сообщения в новую систему значений». По Лотману, культурный код – есть структура, определяющая порядок мышления, характер и последовательность когнитивных процедур, но не их содержание. В этом состоит универсальность такого понимания концепта «культурный код», способность выполнять функции устойчивого и неизменного культурного субстрата при всей изменчивости и многообразии культурной субстанции.

Был сделан вывод, что структура концепта «культурный код» является достаточно сложной, в ней можно выделить три уровня. Первый уровень – это ядерное значение концепта «культурный код»; оно состоит в философско-семиотическом понимании культурного кода как особой системы знаков, или модели знаковой системы. Второй уровень - приядерное понимание концепта – его культурфилософская интерпретация, когда текст культуры предстает как целостный культурный код, воплощающий определенную культурную традицию/матрицу, определяющую правила де-кодирования, интерпретации культуры как текста; наконец, в качестве периферийных значений – прикладные значения концепта, возникающие в таких науках как культурология и искусствознание, филология, психология, журналистика, медиакоммуникации, где культурный код может пониматься и как система архетипов коллективного бессознательно культуры, и как система осмысленных в культуре переживаний, и как система устойчивых

65 Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

художественных приемов и мнемотехник.

Затем, во второй главе «Бестиарный код китайской и русской культуры» были проанализированы бестиарии скифской и китайской древней культуры, культурные коды, сконструированные писателями в литературных произведениях, рассмотрены особенности трансляции культурных бестиарных кодов Шань хайцзин в китайской медиаиндустрии. Было выявлено значение бестиарного культурного кода в качестве носителя устойчивой культурной информации, важнейших ценностных переживаний – экзистенциалов культуры.

Был сделан вывод, что художественная традиция бронзовых священных бестиариев сформировала визуальный бестиарный код китайской культуры, воплотила древнюю эстетическую мысль и дала ключ к пониманию памятников/текстов культуры той эпохи, оказала глубокое влияние на современное искусство коммерческого дизайна.

Затем был проанализирован бестиарный материал сибирских находок искусства скифов, выполненных в «зверином стиле». Был сделан вывод, что памятники культуры скифов, в виде изделий декоративно-прикладного искусства несут мифологический анималистический культурный код, выражающий древние космологические представления скифов в своеобразной визуальной форме бытия мифов, воплощая первобытный синкретизм: единство художественного образа, религиозного поклонения и мифологического познания мира.

Было выяснено, что визуальные бестиарии, сформировавшиеся в Китае в 4-5 тысячелетии до нашей эры и в древних культурах скифских народов, и дошедшие до наших дней в виде памятников бронзы или древнего золота, являются сложными знаково-семиотическими комплексами, выполняющими природо-преобразующую, социально-организующую и культурной памяти функции.

Дискурсивно-семиотический анализ сказов П.П. Бажова позволил выявить бестиарную знаково-семиотическую систему его сказов, описать систему зверей-знаков (икон, индексов и символов) в сказах П.П. Бажова, а также выявить сложную систему анималистических кодов П.П. Бажова (тотемных, бестиарных и художественных), в которых воплощаются ключевые ценности уральской горно-

заводской культуры: ответственное отношение к суровой природе, к тяжелому и опасному труду, и к рядом живущему человеку.

Исследование особенностей того, каким образом современная медиаиндустрия и медиапродукция Китая осмысливают знаково-символическое наследие тысячелетней великой китайской культуры было осуществлено на материале компьютерных игр, мультипликационных и художественных фильмов. Было выяснено, что формирование современных представлений о героях основывается на сочетании человеческого облика с внешними атрибутами и отличительными поведенческими свойствами и наиболее грозных хищников, и наиболее мирных, домашних зверей. А также то, что мифологический герой современной медиапродукции обеспечивает экзистенциально значимые ценности: непрерывность хода времени, долголетия и продолжения жизни, защищенность дома и очага, тем самым воплощает национальные культурные коды знания о духах и демонах, код референции с мифами традиционной культуры, код действия в виде передачи благопожеланий дому и миру, защиты дома и домашнего очага и праздников от злых духов,

Общий вывод по главе состоит в том, что в современной культуре интерпретации китайских и русских бестиариев происходят в зависимости от социокультурного контекста освоения природы и формирования современных форм социальной организации в Китае и в России (в Сибири и на Урале), что приводит к существенным различиям в наборе зверей-знаков, и их смысловых коннотаций, формированию уникальных бестиарных кодов современной китайской и российской культур.

Подводятся итоги исследования, утверждается, что бестиарный культурный код составляет значимую часть знаково-семиотической системы национальной культуры, тесно связан с особенностями функционирования семиосферы культуры, воплощает особенности культурной памяти, сформировавшейся в процессе осуществления природо-преобразующей и социально-организующей функций культуры. Делается вывод, что каждая культура внутри своей семиосферы обладает особым подходом к порождению зверей-знаков и формированию уникального

относительно-устойчивого национального бестиария. Своеобразие формирования бестиария и бестиарного культурного кода может служить параметром для философского сравнения сходства и различия культур.

Рекомендации при анализе сходства и различий двух и более культур состоят в необходимости опираться на авторитетные научно-теоретические основания, такие как семиотика, полнее учитывать многоуровневость и иерархичность культурного кода, в качестве критериев анализа выбирать репрезентативные коды, такие как бестиарный культурный код, тесно связанный с особенностями функционирования национальной культуры, воплощающий особенности культурной памяти, сформировавшейся в процессе осуществления природо-преобразующей и социально-организующей функций культуры.

Перспективы развития исследовательского поля состоят в продолжении системного осмысления бестиарного кода в артефактах постоянно развивающейся медиаиндустрии в Китае и России, научного наблюдения и рефлексии, как в артефактах медиаиндустрии воплощаются культурные коды, составляющие ядро семиосферы культуры.

Библиографический список

1. Lekomtsev Y. О семиотическом аспекте изобразительного искусства[J]. *Σημειωτική-Sign Systems Studies*, 1967, 3(1): 122-129.
2. Meizerski V M. Проблема символического интерпретанта в семиотике текста[J]. *Σημειωτική-Sign Systems Studies*, 1987, 21(2): 3-9.
3. Абашев В В. Интермедиаальные трансформации горной мифологии ПП Бажова в романе Ольги Славниковой «2017»[J]. Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, 2014 (1 (25)).
4. Абсурд и речь. антропология воображаемого гиренок ф.и. москва, 2012. абсурд и речь. антропология воображаемого Гиренок Ф.И. Москва, 2012.
5. Аванесова Г.А., Купцова И.А. Коды культуры: понимание сущности, функциональная роль в культурной практике // Сборник статей по материалам XLVII Международной научно-практической конференции «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». Новосибирск, 2015. С. 28-37.
6. Аверинцев С. К истолкованию символики мифа о Эдипе // Античность и современность. — М., 1972. — С. 90-102.
7. Аверинцев С. Символ // Аверинцев С. С. София-Логос : Словарь. — 2-е изд., испр. — Киев: Дух і Літера, 2001. — С. 155—161.
8. Адилханян Н Л. Бестиарий «Шань хай цзин» («山海经») как феномен китайской культуры[С]//Китайский язык: лингвистические и методические аспекты материалы международной научной конференции (Чита, 27 октября 2016 г.).—Чита: ЗабГУ. 2016: 92-95.
9. Адильбаев Т Ш. Биосемиотика как наука: коды, знаки, логические конфликты и порождение смысла.(сводный Реферат)[J]. МЕТОД: Московский ежегодник трудов из обществоведческих дисциплин, 2017 (7).
10. Акимова Д В. Проблема символа в концепциях культуры Э. Кассирера и Н. Бердяева[J]. Вестник Ленинградского государственного университета им.

АС Пушкина, 2009, 2(3).

11. Александрова Е А. Изучение традиционной этнической культуры через семиотический анализ сказочных персонажей (образ лисы в русской и китайской традициях)[J]. Аналитика культурологии, 2011 (19): 230-234.

12. Бабенко Л.Г. Концепт и концептосфера в аспекте моделирования // Модели в современной науке: единство и многообразие. 2010. С. 180-188.

13. Бабосов Е. Культурный код нации: сущность и особенности[J]. Наука и инновации, 2016, 3(157): 48-50.

14. Бажов П. П. Малахитовая шкатулка. М.: Правда, 1984. 480 с.

15. Бажов П.П. Уральские сказы. М., 1979.

16. Бажовская энциклопедия. Екатеринбург: Изд. дом «Сократ», 2007. 640 с.

17. Барт Р. S/Z: пер. с фр. 2-е изд., испр. / под ред. Г. К. Косикова. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 152.

18. Соколов Б Г. Воображаемая "история" воображаемого[C]//Виртуальное пространство культуры. 2000: 87-90.

19. Барт Р. Империя знаков. — М., — 2004. — С. 248.

20. Барт, Р. (1975) Основы семиологии / пер. с франц. Г. К. Косикова // Структурализм: «за» и «против» : сб. статей / под ред. Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. М. : Прогресс. 469 с. С. 114-163.

21. Бахтин М. М. Из записей 1970–1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство. — 1979. — С. 352.

22. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. –М.: Искусство, — 1979. — 424 с.

23. Бахтин, М. М. (1986) К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М. : Искусство. 445 с. С. 381-393.

24. Белова О В. Славянский бестиарий[M]. Общество с ограниченной ответственностью " Научно-издательский центр " Индрик", 2001.

25. Березович Е.Л. Язык и традиционная культура: этнолингвистические исследования. М.: Индрик, 2007. 600 с.

26. Блажес В.В., Литовская М.А. К читателю. С.5. // Бажовская энциклопедия /Редакторы составители В.В. Блажес, М.А. Литовская. – Екатеринбург: Изд-во «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007. С.5- 8
27. Бойко Л Г. Зооморфный код культуры в семантике устойчивых сравнений[J]. Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 2008 (5).
28. Бочаров С.Г. Космос В.Н. Топорова // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М., 1997. С. 527-538.
29. Буевич А А. Код: понятие и его варианты в гуманитарных дисциплинах[J]. Веснік Мазырскага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя ІП Шамякіна, 2014 (2 (43)).
30. Бушев С А. Биосемиотика как парадигма формирования теоретической биологии[D]. –М., 2009.–22 с, 2009.
31. Веракса А Н. Символ и знак: диалектика символического познания[J]. Вопросы философии, 2016 (1): 51-58.
32. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г.: Язык и Культура: лингвострановедение в преподавании русского как иностранног (М]о, Изд-во : «РусскийЯзыка язык», 1990
33. ВООБРАЖАЕМАЯ НОВИЗНА И ЕЕ УТВЕРЖДЕНИЕ В КУЛЬТУРЕ Суворов Н.Н. Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2021. № 1 (46). С. 133-138.
34. ВООБРАЖАЕМОЕ И РАЦИОНАЛЬНОЕ: ОТ НАУЧНЫХ ТЕОРИЙ К СОЦИАЛЬНОМУ ПОРЯДКУ. Ерохина Е.А. Идеи и идеалы. 2021. Т. 13. № 4-1. С. 168-179.
35. Воробец Г.И. Искусство мастеров металла. С. 229. // П.П. Бажов в меняющемся мире. Сборник статей Второй Всероссийской научной конференции с международным участием, посвященной 135-летию юбилею писателя (Екатеринбург, 13-14 февраля 2014). Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-т, 2014. С. 227-236
36. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. – М.:

Прогресс-Культура, — 1995. — 480 с.

37. Голованова Е.И. «Уральский текст»: локальный мир горнозаводской культуры в художественном пространстве фольклора и литературы. С.340// Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. 2010. № 1. С. 340-344.

38. Горский Д.П., Ивин А.А., Никифоров А.Л. Краткий словарь по логике. М., 1991.

39. Горюнков, С. В. (2014) Мета-коды культуры. СПб. : ООО «Контраст». 304 с.

40. Греймас А., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. М., 2008. Т.2.

41. Гриценко В П. Социокультурные коды и механизмы культурной трансляции[J]. Наука. Искусство. Культура, 2014 (3): 5-17.

42. Гудков Д.Б. Единицы кодов культуры: проблемы семантики // Язык, сознание, коммуникация. 2004. № 26. С.

43. Гудова М Ю. Эстетика: основы художественной интонации: учебное пособие[J]. — 2019. 155.

44. Гусев С.С. Тульчинский Г.Л. Проблема понимания в философии.- М.: Политиздат, 1985.

45. Довгий О Л. «Бестиарий как *ars combinatorica (res et verba-8)*»(РГГУ, 18-19 января 2019)[J]. Вестник Московского университета. Серия 9: Филология, 2020 (1): 206-209.

46. Довгий О Л. Русская поэзия как бестиарий (по письмам КН Батюшкова)[J]. Новый филологический вестник, 2013 (3 (26)).

47. Довгий О Л. Синие зайцы и белые медведи.(Поэтологический бестиарий ВБ Шкловского)[J]. Новый филологический вестник, 2014 (1): 28.

48. Женетт, Ж. (1998) Изнанка знаков / пер. с фр. С. Зенкина // Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых. Т. 1. 472 с. С. 189-204.

49. Зубко Г.В. Проблемы реконструкции культурного кода футбольной Африка: автореф. дис. ... д-ра культурологии. М., 2004. 54 с.

50. Изотова Н. Н. К вопросу о прочтении «культурного кода» в лингвокультурологии [J]. Культура и цивилизация, 2020, 10(4-1): 5-11.
51. Калущков В. Н. Прикладное культурно-географическое районирование России. С. 37 // Известия Российской академии наук. Серия географическая. 2014. № 6. С. 30-39.
52. Канторович А. Р. Проблема классификации изображений скифо-сибирского звериного стиля (историографический очерк) [J]. Российская археология, 2014 (3): 156-164.
53. Кассирер Э. Избранное: опыт о человеке. М., 1998. С. 35.
54. Кассирер Э. Философия символических форм: в 3 т. Т. 1. М., 2002. С. 223.
55. Кассирер, Э. Понятие символической формы в структуре наук о духе [Текст] I Э. Кассирер II Избранное: Индивид и космос; пер. с нем. М. Б. Позднякова по изданию: Cass'irer, E. Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften [Text] I E. Cassirer II Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt, 1956). - М.; СПб.: Университетская книга, 2000. - С. 391-413.
56. Клейн, А. С. (1991) Археологическая типология. Л. : ЛФ ЦЭНДИСИ ; Ленингр. науч.-исслед. археол. объединение. 447 с.
57. Кловский Д. Д. Теория передачи сигналов. - М.: Связь, 1984.
58. Конфликт этической и эстетической ценности и воображаемая реальность искусства. Янушевская Е. В. Дискурсы этики. 2021. № 2 (12). С. 41-56.
59. Концептосфера русского языка: ключевые концепты и их репрезентации (на материале лексики, фразеологии и паремиологии). Проспект словаря / Под общ. Ред. проф. Л. Г. Бабенко. — Екатеринбург: Изд-во Урал. Унта, 2010. — 340 с.
60. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: Гнозис, 2003. 375 с.
61. Красных В. В. Коды и эталоны культуры (приглашение к разговору) //

Язык, сознание, коммуникация. 2001. № 19. С. 5-21.

62. Красных, В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В. В. Красных. М.: Гнозис, 2003. 300 с.

63. Культура как совокупность знаковых систем и ценностных смыслов // Теория культуры: учеб. пособие / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. СПб.: Питер, 2008. С. 385.

64. Липовецкий М.Н. Зловещее в сказах Бажова. С. 77. // П.П. Бажов в меняющемся мире. Сборник статей Второй Всероссийской научной конференции с международным участием, посвященной 135-летию писателя (Екатеринбург, 13-14 февраля 2014). Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-т, 2014. С. 73-89.

65. Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука / Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993.

66. Лосев А. Ф. Философия имени / Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990.

67. Лосев А.Ф. Из бесед и воспоминаний // Студенческий меридиан. 1988. №2 9.

68. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. Т.1 [2-й том не был создан]. 1-е изд.: М.: Изд-е автора, 1930;

69. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995.

70. Лосев АФ Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

71. Лотман М.Ю. За текстом: заметки о философском фоне тартуской семиотики (Статья первая) // Лотмановский сборник. М., 1995. Т. 1. С. 214-222.

72. Лотман Ю М, Успенский Б А. О семиотическом механизме культуры[J]. Труды по знаковым системам, 1971, 5(284): 137.

73. Лотман Ю М. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. —М.: Прогресс, — 1992. — С. 167-168. С. 210.

74. Лотман Ю М. Семиосфера— [М]. — 2000. — С. 172.

75. Лотман Ю М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики[М]. Изд-во "Ээсти раамат", 1973.

76. Лотман Ю М. Семиотика культуры и понятие текста[J]. Избранные статьи, 1992, 1: 129-132.
77. Лотман Ю М. Символ в системе культуры[J]. Труды по знаковым системам, 1987, 21(754): 10.
78. Лотман Ю М. Статьи по семиотике и топологии культуры[J]. Таллин: Александра, 1992, 1: 248.
79. Лотман Ю.М Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002. С. 211.
80. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.
81. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры: Семиотика и типология культуры. Текст как семиотическая проблема. Семиотика бытового поведения. История литературы и культуры. СПб.: ИскусствоСПб, 2002. 765 с.
82. Лотман Ю.М. Люди и знаки. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotmansemiosphera.htm#_Тoc17488_770 (дата обращения: 12.03.2013).and prospects. //Semiotica, 134(1/4), 2001, pp. 6178; Kull K. Biosemiotics in the twentieth century: a view from biology// Semiotica vol.127 (1/4), (999, pp.385414; Favareau D. The Evolutionary History of Biosemiotics // Introduction to Biosemiotics: The New Biological Synthesis. Berlin: Springer, 2006, pp. 1 67; Barbieri M. A Short History of Biosemiotics // Biosemiotics 2009 №2, Berlin: Springer Science, 2009, pp. 221245.
83. Лукашевская Я Н. Медиа-арт как путь к диалогу культур и религий в XXI веке[J]. Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры, 2012, 192.
84. Луман, Н. (2005) Реальность массмедиа / пер. с нем. А. Ю. Антоновского. М. : Праксис. 256 с.
85. Ма Чанги. Иллюстрация древней классики гор и морей [М]. Гуйлинь: Guangxi Normal University Press, 2007
86. Маркузе, Г. (2002) Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / пер. с англ., послесл., примеч. А. А. Юдина ; сост., предисл. В. Ю. Кузнецова. М. : ООО

«Издательство АСТ». 526 с.

87. Маслова В.А., Пименова М.В. Коды лингвокультуры. М.: Флинта, 2016. 180 с.

88. Махлина С.Т. Семиотика культуры и искусства. Опыт энциклопедического словаря. Ч.2. СПб. 2000.

89. Махов А.Е. "Какой-то демон обладал моими играми...": Пушкин и традиции христианской демонологии[М]//In Umbra. 2015: 331-358.

90. Махов А.Е. „Крокодиловы слезы, другие реалии и символы: эмблематика пересматривает бестиарную традицию.”[J]. У: Кулагина, ОЛ (ур.). Бестиарный код культуры. Москва: Intrada M, 2015: 49-64.

91. Махов А.Е. Lepus in fabula. Движение зверя как метафора поэтической речи[J]. 2018.

92. Махов А.Е. Бестиарий как подсистема средневековой семиотики[J]. Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология, 2017 (9 (30)).

93. Махов А.Е. Бестиарная антитеза как инструмент средневековой семиотики, или Почему ушел осел[С]//Бестиарий антитез. 2019: 7-17.

94. Махов А.Е. Воображение[М]//Литературная энциклопедия терминов и понятий. 2003: 141-145.

95. Махов А.Е. Демонический бестиарий и средневековое учение о значении вещей[М]//In Umbra: демонология как семиотическая система. 2012: 290-314.

96. Махов А.Е. Нарративные вариации в средневековом бестиарии[J]. Фольклор: структура, типология, семиотика, 2020, 2(4): 31-49.

97. Махов А.Е. Демонический бестиарий и средневековое учение о значении вещей //In Umbra: демонология как семиотическая система. Ответственные редакторы и составители: Д. И. Антонов, О. Б. Христофорова. Москва, 2012. С. 290-314.

98. Махов А.Е. Зверь как знак: современное литературоведение о бестиарной семиотике //Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и

зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. 2018. № 4. С. 62-69.

99. Медведев А.А. «Бестиарий» П.П. Бажова и христианская традиция С.104-105. // П.П. Бажов в меняющемся мире. Сборник статей Второй Всероссийской научной конференции с международным участием, посвященной 135-летию писателя (Екатеринбург, 13-14 февраля 2014). Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. С.99-109.

100. Мечковская Н.Б. Семиотика. Язык, природа, культура/ Н.Б. Мечковская-2-е изд., испр. - М.: Академия, 2007.

101. Мифология. Большой энциклопедический словарь. М., 1998

102. Мифы народов мира: энциклопедия / ред. С.А. Токарев. М. : БСЭ, 1980-1981.

103. Михайлин В Ю, Беляева Г А, Решетникова Е С. Воображаемые звери[J]. 2021.

104. Моль А. Социодинамика культуры- Вст.ст., ред. и прим. Б.В. Бирюкова, Р.Х. Зарипова и С.Н. Плотникова/ А. Моль- М.: Прогресс, 1973.

105. Моррис Ч. «Значение и означивание» // Семиотика. М., 2006. Т.1

106. Моррис, Ч. У. Основания теории знаков / Ч. У. Моррис // Семиотика. - М.: Радуга, 1983.

107. Моррис, Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. Сборник переводов. Под ред. Ю. С. Степанова. М.: Радуга, 1982.

108. Му Чжунхуай. Сравнение символических образов животных в культуре России и Китая // журнал университета Наций г. Далянь, 2003, Выпуск 5, №3

109. Мурейко Л В. Mass-media: к проблеме социально-культурного кода[J]. Общество. Коммуникация. Образование, 2011, 1(118): 9-17.

110. Николаева Т.М. Введение // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. VII-XX.

111. Никоненко С В. К вопросу о соотношении символа и знака[J]. Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология, 2016 (3).

112. Панина Т Г. Коды культуры и их роль в формировании ценностно-

значимостной оценки[J]. *Magister Dixit*, 2011 (3).

113. Пашкова, Н. И. (2012) Культурный код — символический язык культуры // *Язык и культура*. №3. С. 167-171.

114. Пенцова М.М. Проблема культурного кода в семиотике Ю.М. Лотмана[J]. *Вестник МГИМО Университета*, 2013 (3 (30)): 226-228.

115. Петров Л.В. *Мода как общественное явление*. Л., 1974.

116. Пирс, Ч. *Начала прагматизма / Ч. Пирс*. -СПб.: Алетейя, 2000.

117. *Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М.А. Можейко*. — Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. — С. 364.

118. Постнов О. *Русский фантастический бестиарий*[J]. *Сетевая словесность*, 2001, 2002.

119. Пятигорский А.М. Заметки из 90-х о семиотике 60-х годов // Ю.М. Лотман и тар-гуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 324-329.

120. Раевский Д. *Мир скифской культуры*[М]. Litres, 2022.

121. Ржавитина А.А. *Образ животного в культуре: динамика представлений в истории философско-гуманитарного познания*[J]. *Челябинский гуманитарий*, 2022 (2 (59)): 48-55.

122. Савицкий В.М. *Культурные коды: сущность, состав и функционирование в процессе общения // Дискурс профессиональной коммуникации*. 2019. № 1-4. С. 68-77.

123. Савченко Л.В. *Иерархическая модель биоморфного кода культуры*[J]. *Культура народов Причерноморья*, 2014.

124. Седакова О.А. *Европейская идея в русской культуре: ее история и современность // Свет Христов просвещает всех*. 2013. № 7. С. 74-90.

125. Серегина, Е. В. (2012). *Сравнительный анализ образов животных в национальной культуре Китая и России*. In *Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества* (pp. 285-287).

126. Симбирцева Н.А. *Код культуры как культурологическая категория // Знание. Понимание. Умение*. 2016. № 1. С. 157-167.

127. Симбирцева, Н. А. (2013) *Особенности прочтения текста культуры //*

Фундаментальные исследования. №10-5. С. 1136-1140.

128. Соссюр, Ф. Труды по языкознанию / Ф. Соссюр. - М.: Прогресс, 1977 г.
129. Степанов Ю С. Константы: Словарь русской культуры. — 2001.
130. Степанова Н И. Коды культуры: семиотический и культурологический аспекты[J]. Идеи и идеалы, 2012, 2(1).
131. Сю Фан, Национальные культурные различия названий животных в китайском и русском языках // журнал Нефтяного Института Jiangnan (Социология), 2003, июнь, № 5
132. Телия В.Н. Первоочередные задачи и методологические проблемы исследования фразеологического состава языка в контексте культуры // Фразеология в контексте культуры. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 13-24.
133. Толстая С.М. К понятию культурных кодов // АБ-60. СПб., 2007. С. 23-31.
134. Толстой Н.И., Толстая С.М. О словаре «Славянские древности» // Славянские древности: в 5 т. М.:Международные отношения, 1995. Т. 1. С. 5-14
135. Топоров В.Н. К вопросу о древнейших балто-финноугорских контактах по материалам гидронимии // Балто-славянские исследования 1988-1996 : сб. науч. тр. М., 1997. С. 325-331.
136. Топоров В.Н. К вопросу об универсальных знаковых комплексах // В.Н. Топоров. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы.
137. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: избранное. М. : Прогресс-Культура, 1995.
138. Топоров В.Н. О некоторых теоретических аспектах этимологии // Этимология -1984. М., 1986. С. 205-211.
139. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2010. Т. 2. С. 7-61.
140. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227-284.
141. Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре: первый

век христианства на Руси. М. : Языки русской культуры, 1995. 680 с.

142. Усманова, А. Р. (2001) Код // Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск : Интерпрессервис ; Книжный дом. 1040 с. С. 364.

143. Фан Тао. Шан Хай Цзин [М]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2011

144. Фуко, М. (1977) Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. М. : Прогресс. 488 с.

145. Храмова М Н. Специфика образных представлений о животном мире[J]. Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры, 2014 (1 (18)).

146. Цагараев В. Звериный стиль. Скифский стиль. Зооморфная знаковая система[J]. URL: http://newskif.su/2012/skifskiy_zveriniy_stil/(дата обращения: 08.11. 2022).

147. Чайковский Д В. Знаково-символическая проблематика властного воздействия[J]. Вестник Кемеровского государственного университета, 2012 (1): 236-239.

148. Черкесова К И. Культура как знаково-символическая система хранения информации[J]. Наука. Искусство. Культура, 2017 (1 (13)): 199-201.

149. Чжан Хунли. Национальные культурные различия образов животных в русском и китайском языках // журнал Цицикарского университета (выпуск философских и общественных наук), 2002, июль

150. Шалинский И П. К вопросу о культурном коде как феномене[J]. Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов, 2016 (11): 67-69.

151. Швабауэр Н.А. Зооморфные персонажи в сказах П.П. Бажова // Бажовская энциклопедия /Редакторы составители В.В. Блажес, М.А. Литовская. – Екатеринбург: Изд-во «Сократ»; Изд-во Урал. ун-та, 2007.С.161-165.

152. Швабауэр Н.А. Хтоническая природа образов животных в сказах Бажова // Известия Уральского государственного университета. – 2003. – № 28. С. 24-30.

153. Шипилова Е А. Современный подход к изучению костюма как

культурного кода[J]. Аналитика культурологии, 2015 (1 (31)): 79-85.

154. Шихгереева С А. Зооморфный код культуры в языковой картине мира русского и табасаранского языков[J]. Мир науки, культуры, образования, 2019 (4 (77)).

155. Эко, У. (1998) Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. А. Г. Пого-няйло, В. Г. Резник ; под ред. М. Г. Ермаковой. СПб. : ТОО ТК «Петрополис». 432 с.

156. Якобсон, Р. О. (1985) Язык в отношении к другим системам коммуникации // Якобсон Р. О. Избр. раб. : пер. с англ., нем., фр. яз. ; предисл. В. В. Иванова ; сост. и общ. ред. В. А. Звегинцева. М. : Прогресс. 455 с. С. 319-330.

157. Карабыков А В. Проблема «языка» и мышления животных в философских доктринах начала Нового времени[J]. Вестник Томского государственного университета, 2013 (366): 35-41.

158. Нестор Пилявский. Странные существа философии: как блохи, микробы и призраки помогают мыслителям постигать бытие человека. Журнал, Нож. 20.09. 2021

159. Мартыненко Н П. Семиотика китайской культуры: к вопросу о происхождении и развитии образа дракона[J]. Вестник Московского университета. Серия 7. Философия, 2019 (4): 68-76.

160. Фэн И. Применение культурных символов в рекламном дизайне [J]. Журнал Уханьского института науки и технологии, 2005, 18(6): 26-29.

161. Шань Бо. Проблемы и возможности межкультурной коммуникации [М]. Издательство Уханьского университета, 2010: 68.

162. Яо Дэнчжэнь. Ограничения культурных правил на вербальную коммуникацию: пример чувства благодарения в исполнении японского предоставления и получения[J]. Журнал Института иностранных языков НОАК, 2000. 43-46.

163. Ляо Хайцзинь. Исследование культурных символов в рассказе о продукте. Магистерская диссертация, Чанша: Хунаньский университет, 200. 5.

164. Ляо Хайцзинь. Культурные коды и их применение в дизайне продукта [J]. *Packaging Engineering*, 2007, 28(7): 145-147.
165. Цюань Сяосуань. Сравнительный анализ русско-китайских словарных коллокаций [J]. *Завтра*(6):1.
166. Ли Южань. Введение в теоретическую семиотику [M]. China Social Science Press, 1993.
167. Ду Сяоин, Сюй Цзяньдэ. Исследование культурных символов сумок меньшинств Юньнани[J]. Сборник, 2014, 16.
168. Ян Люцинцин. Исследование изображения иностранных животных в Шаньхайцзине и традиционных китайских форм украшения животных[D]. Шаньдунская академия искусств.
169. Ян Юфу. Культурная основа дизайна: дизайн, символы, коммуникация [M]. Asia Pacific Books, 1998.
170. Ван Руйся. Исследование культурных символов дизайна нефритового конга Лянчжу[J]. *Искусство искусства*, 2012 (10): 132-133.
171. Шэнь Юаньюань. Исследование образа божественных зверей в Шаньхайцзине[J]. 2021(2017-9):12-17.
172. Luo Chuanwei. Анализ "системы двойного кода" языка[J]. *Иностранные языки и преподавание иностранных языков*, 2003(10):4.
173. Луо Ган. Введение в нарратологию [M]. Юньнаньское народное издательство, 1994.
174. Yuan JieXiong. (2014). Исследование этнического народного танца под порогом семиотической теории (магистерская диссертация, Юньнаньский институт искусств).
175. Юань Кэ. Перевод Шаньхайцзина [M]. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 1985.
176. Чжао Ичэн. Симвология [M]. Синьруй Вэньчуань, 2012.
177. Лиен Фу. Разговор о культурных кодах [C]// Исследования в области преподавания иностранных языков - Материалы одиннадцатой ежегодной научной конференции Хэйлунцзянского общества иностранных языков. 1997.

178. Лу Минг. Деконструкция и перестройка: традиционные культурные коды в отечественных мультфильмах [J]. Contemporary Television(4):4.

179. Чэнь Сяовэй. Исследование культурных кодов звезд в межкультурной коммуникации китайских фильмов[J]. Henan Social Science, 2014, 22(4): 104-108.

Приложение 1.

Сравнительный семиотический анализ зверей-знаков русского и китайского бестиария

Бестиарный культурный код насыщен культурным подтекстом, тщательно связан с историческим происхождением, социальной жизнью и фольклором народа и представляет собой микрокосм его культуры. Каждая культура характеризуется своим собственным восприятием вещей и своим уникальным образом мышления, на который воздействуют язык и другие факторы, и который значительно варьируется от одной народности к другой. В различных культурах разнообразные животные обладают определенными культурными значениями.

1. Культурный код дракона в русской и китайской культуре

Дракон, символ китайской народности, предстает животным необыкновенной силы. В феодальных династиях дракон символизировал императорскую власть; в современном китайском обществе он символизирует идею власти, величественности, благосостояния и будущности. Китайцы называют себя наследниками дракона. В сознании китайцев дракон -- это уже не животное окружающей природы, а духовное существо, олицетворяющее борьбу и стремление.

Дракон возник восемь тысяч лет назад и существует как тотем племени. Китайское тотемное поклонение дракону постепенно сформировало «Идея и менталитет, накопленная на дне духовного сознания людей Дракона»⁶⁶, породив более широкое и глубокое культурное психологическое поле дракона.

По мнению советского этнографа А. М. Золотарева, «Тотемный предок — это персонификация человеческой общины в зооморфной или мифологической форме; правда, такая персонификация никогда не обретала строго личностный характер»⁶⁷. И у работах Д. К. Зеленина тоже есть такая концепция тотемизма, «В тотемизме социальная клановая организация человека переносилась на мир диких животных»⁶⁸.

66 王大有. 中华龙种文化[M]. 中国时代经济出版社, 2006. Ван Дайюу. Культура китайских видов драконов [M]. China Times Economic Press, 2006.

67 Золоталев А. Пережитки темизма у народов сибирии...Л.1934.С.6

68 Зеленин Д. Идеологическое перенесение на диких животных социальнородо- вой организации людей//Известия АН СССР. "Отд. общ. наук. 1934. No 4. С. 403

Советский этнограф С.А. Токарев считал что, корни тотемистических верований, связанных с животными, некоторые религиозные чувства и идеи, порождаемые внутриобщинными отношениями, переносились на тотемное животное⁶⁹.

По словам А.Ф. Еремеева, что можно понимать тотем как животного или растения, с которым человек находится в прямом родстве и составляет с ним примитивный человеческий клан. Он считал что, качества тотема выступают различные звери, и птицы, рыбы и растения, тотемом может быть и промысловое животное, и ничего не значащий зверек и мелкая птичка. Но если возьмем другие феномены культуры, например в искусстве, прототипом служил зверь, долнее всего раскрывающий духовный мир человека, а в тотемизме, призванном наиболее универсально схватывать взаимоотношения человека и мира, тотемизм есть в определенной мере мировоззренне, объединяющий принцип, сколок социальной структуры, регулятор общественных отношений, интеграл коллективных действий и т. п. ⁷⁰.

Тотемическая вера в силу тотема дракона сохранилась и в период становления китайской государственности. Дракон считался символом императоров и государства.

Правители называли себя последователями драконов, а те, в свою очередь, становились хранителями дворцов, спален, святых мест. В знак уважения императоры венчали рисунками драконов оружие, герб, собственное одеяние, трон. Его так и называли – «трон дракона».

Дракон – царь зверей и всего сущего в Китае, его уважали правители, ему поклонялись простолюдины. Дракон символизирует имперскую власть, но тоже не разрывает связь с трудящимися: император носит корону дракона, носит царскую мантию дракона и садится на стул дракона, представители народа катаются на лодке дракона, пьют чай дракона, зажигают праздничные огни дракона - фейерверки. Тотемическое поклонение Дракону существовало на земле Китая в течение тысяч

69 Токарев С.А. Ранние формы религии и их развитие[М]. Общество с ограниченной ответственностью "Книжный дом" ЛИБРОКОМ", 2011.

70 Еремеев А.Ф. Первобытная культура: происхождение, особенности, структура: курс лекций в 2 частях[М]. Изд-во мордовского университета, 1996. Стр.106.

лет. Многие народные гулянья и праздники в Китае связаны с драконами.

С момента зарождения, развития и зрелости китайской цивилизации символ дракона сопровождал китайскую цивилизацию на протяжении всей ее истории. Форма и вид символа дракона не только отражают архетипы различных существ в природе, но и воплощают уникальные культурные выражения, концепции и символы, созданные китайским народом, и постепенно превратились в символ духа и культуры китайской нации.

Если мы посмотрим на образ китайского дракона с точки зрения В. Гумбольдта, то увидим, что «дух китайского дракона» воплощает национальный дух китайского народа как трудолюбивого, мудрого, храброго, неукротимого и смелого творца. Как символ китайской нации дракон выполняет важнейшую роль в объединении эмоциональной идентичности китайского народа и вызывает чувство национальной гордости. Анализ формы и подразумеваемой культурной ценности символа дракона и, таким образом, введение соответствующих теорий семиотики, а также его углубленное изучение, важно для формирования чувства общности среди китайского народа и раскрытия богатой культурной ценности, стоящей за символом дракона.

Китайский поэт, ученый, профессор университета и современный китайский писатель г-н Вэнь Идуо сказал: «Дракон - это символ рождения и происхождения китайской нации»⁷¹.

Мы можем понять два уровня значения этой фразы. Первое: дракон изначально появился как изобразительная эмблема китайских предков и китайской нации, он развивался и изменялся на протяжении поколений, имея чрезвычайно уникальные функции, формы и культурное значение.

Дракон - это символ, он привлекал интерес бесчисленного количества людей как в древние, так и в современные времена, и был изучен экспертами и учеными с различных точек зрения, аспектов и уровней, что привело к бесчисленным результатам исследований, включая астрономию, этнографию, психологию,

71 闻一多全集: 神话编·诗经编上[M]. 湖北人民出版社, 1993. Полное собрание сочинений Вэнь Идуо: мифология и поэзия [M]. Народное издательство Хубэй, 1993.

эстетику, иконографию, историю и многое другое. Сегодня дракон был создан благодаря размышлениям и проницательности многих поколений, а также благодаря обработке культуры и искусства, социальных институтов и различных общественных классов, дракон - это уже особый символ китайской культуры, или особый культурный код.

Китайские драконы бывают разных форм и разновидностей.

Лазурный дракон: один из Четырех Мудрецов, Четырех Слонов (Лазурный дракон, Белый Тигр, Птица Вермилион и Сюаньву) и Четырех Духов Неба, также известный как Бледный Дракон, представляет Восток и имеет зеленый цвет, отсюда и называется Лазоревым драконом Востока.

Инлун: также известный как Летящий Дракон, также известный как Желтый Дракон и Старый Дракон, является мифическим драконом предков и истинным драконом. Дракон с двумя крыльями на спине, документальные сведения об Ин Лонге содержатся в «Шань хай цзин», где говорится, что Инлун убил Чи Ю и Куа Фу, и даже открыл небо и создал мир. В некоторых мифах о Пань Гу также говорится, что она воспитала Пань Гу⁷². Говорят, что супругой Восточного императора Тайчи была Ин Лонг, которая родила Феникса и Циляня, в то время как Барабан, сын Дракона Свечи, был убит на утесах горы Чжун⁷³. Согласно «Шань хай цзин» и Цзинчжоу Чжань, «Инлун был Хуанлуном, богом звезды Сюаньюань, супругом Царицы Небес». ⁷⁴

虺 (huǐ) ядовитая змея: записи нарратива, «Порочный превращается в цзяо на пятьсот лет, а цзяо превращается в дракона на тысячу лет». Это ювенильная стадия дракона.

虬 (qiú): Чю дракон 虬龙 - маленький дракон с рогами в древней легенде; в одной говорится, что это молодой дракон без рогов. «Шовэнь цзецзы»: Дракон без рогов. В различных текстах говорится, что у дракона есть рога. Теперь это правильно в

72 杨青. 洞庭湖区的龙文化. 中国社会科学院研究生院: 山东友谊出版社, 2016年第2期 P62页 Ян Цин. Культура дракона в районе озера Дунтин. Высшая школа Китайской академии общественных наук: Издательство дружбы Шаньдун, 2016, № 2 P62
73 二月二为何龙抬头. 人民网[引用日期 2019-11-26] Почему дракон поднимает голову 2 февраля. People's Daily [цитируется по 2019-11-26].

74 陈政, 钟葱主编. 《古史中国龙》: 中国史研究, 2016年第2期 P62页 Чэнь Чжэн, Чжун Лук, ред. The Dragon in Ancient History of China: Studies in Chinese History, Vol. 2, 2016 P62

соответствии со схемой рифмы. Однако рифмы все еще ошибочны в отношении слова «сын». В комментарии Ли Шаньжи к Ганьцюань Фу (Ganquan Fu) цитируется Шуовэнь (Shuowen), в котором говорится, что у дракона нет рогов.

虺 Чи (chī): змееподобное существо рода Дракон, драконоподобное существо без рогов. Ци напоминает дракона, а желтый север называется геогрифоном.

Цзяо 蛟 (jiāo): общая ссылка на чешуйчатого дракона, способного производить наводнения.

Рогатый дракон: относится к дракону с рогами. Согласно записям «Записки с изложением странного», «Цзяо становится драконом через тысячу лет, а дракон становится рогатым драконом через пятьсот лет»⁷⁵.

Огненный дракон: В «Рукописи истории Цин»⁷⁶ содержится, «Дракон влетел в частное здание в Фушане, через короткое время поднялся дым, и здание сгорело»; «В шестом месяце пятьдесят шестого года в Лонгванг Ю видели красного дракона из Цзючжоу, сначала большого, а затем маленького, длиной в несколько футов, трава и деревья были сожжены».

Паньлун: Дракон, который дремлет в земле, но еще не вознесся на небо. В древней китайской архитектуре было принято называть драконов, свернувшихся вокруг колонн и украшавших балки и потолки, свернутыми драконами.

Облачный дракон: дракон, запутавшийся в облаках.

Ванлонг: дракон с головой в форме бока.

Шагающий дракон: легенда гласит, что карп превращается в цзяо, цзяо - в дракона, а когда дракон достигает определенного уровня, он превращается в шагающего дракона.

Дракон в форме рыбы - это вид дракона с головой дракона и телом рыбы, а также форма "дракона и рыбы, превращающихся друг в друга", которая существовала уже в древние времена. История о белом драконе, спускающемся в холодную бездну и превращающемся в рыбу, упоминается в "Проповеди", а фольклор о карпе,

75 左海. 述异记[J]. 齐鲁学刊, 1941 (2): 250-253. Цзю Хай. Запись о различиях[J]. Журнал исследований Цилю, 1941 (2): 250-253.

76 赵尔巽.清史稿发刊缀词[A],清史稿[M].北京: 中华书局, 1977. Чжао Эрсун. Рукопись истории династии Цин [A], Рукопись истории династии Цин [M]. Пекин: Китайское книжное бюро, 1977.

выпрыгивающем из драконьих ворот, рассказывает об отношениях между драконом и рыбой.

Мираж дракон: Мираж обитает на побережье или в устье большой реки и выглядит как цзяо, а возможно, и как один из них. Миражи обладают сверхъестественной способностью видеть всевозможные фантомы с помощью дыхания, которое вырывается у них изо рта. Большинство этих фантомов представляют собой павильоны и беседки, роскошные, какими их еще никто не видел, а из окон видно, как по ним передвигаются люди, одетые в изысканные одежды. Это часто называют миражом.

Китайские драконы отличаются от драконов русских и европейских. Слово «дракон» появилось в русском языке достаточно поздно, советский филолог, фольклорист Владимир Пропп писал что, «Дракон — явление позднее. Эти фантастические животные — продукт культуры поздней. Фигуру дракона в основном состоит из змеи+птицы⁷⁷.

В русской культуре дракон также является мифическим животным, но по внешности русский дракон отличается от китайского, они похожи большую ящерицу с крыльями.

1. Дракон в русском народном фольклоре: в сказках, пословицах и поговорках (Змей Горыныч)
2. Дракон в русском православном искусстве: иконы, росписи, орнаменты, рельефы на архитектурных памятниках (Святой Георгий, убивающий Змия)
3. Дракон в светском русском искусстве (Шварц. Убить дракона)

Дракон умеет извергать пламя из рта и является символом зла и разрушения, так что дракон связан с христианским культом святого Георгия и получил широкое распространение в европейском религиозном искусстве. Последние вошли в историю как существа злые, хищные и кровожадные, они уничтожали посевы и разрушали города, приносили множество неприятностей жителям средневековой Европы.

Русский собиратель фольклора, исследователь духовной культуры славянских

77 Пропп В Я. Исторические корни волшебной сказки[М]. Рипол Классик, 2013. Стр.246.

народов, историк и литературовед А.Н. Афанасьев писал в своей книге «Поэтические воззрения славян на природу» он писал: «Согласно с теми прихотливо-изменчивыми, фантастическими формами, какие принимают облака в своём бурном полёте по небесному своду, воображение народа видело в них чудовище со многими головами и раскрытыми пастями... Быстрота, с которой несутся грозные тучи, заставила уподобить их птице и борзо скачущему коню; означенные метафоры возникли в древнейшую эпоху языка, и по всему вероятно, одновременно с уподоблением тучи- небесному змею... Фантазия смешала формы птицы, коня и змея и составила из них баснословных животных»⁷⁸.

С распространением православия негативная коннотация дракона достигла России. Христианская история «Святой Георгий, поражающий дракона» изображена на российском гербе. Рыцарь в белом плаще, верхом на белом коне, пронзает копьём дракона, и падает под конем. Это символизирует победу добра над злом и защиту героем своей страны.

Подобным образом в скульптуре «Медный всадник» в Санкт-Петербурге Петр Великий использует свое копьё, чтобы убить дракона, символизируя победу над внешними врагами и старыми силами внутри.

Образ дракона в литературной сказке Евгения Шварца «Убить дракона» является жестокий тиран и убийца. Дракон же жестокий, но не глупый. Он хорошо знает психологию людей и пользуется их слабостями. Этот Дракон, помимо прочих своих преступлений, каждый год требует себе в жертву девушку, что именуется "браком" с чудовищем. Рыцарь вызывает дракона на бой, и ожидает поддержки от горожан. Городские власти (фактически же - властный аппарат, созданный Драконом) ему подобной поддержки не оказывают, и даже стараются погубить героя. Однако, он её в конце концов получает от неких диссидентов и маргиналов, снабжающих его волшебным оружием (шапкой-невидимкой, ковром-самолётом, и т.п.) После боя Дракон погибает, а рыцарь (получивший тяжёлые ранения и находящийся при смерти) куда-то исчезает. Городские власти (в лице Бургомистра) лишь упрочивают свою власть, тиранические же порядки в городе при этом нисколько не меняются.

78 От Лукоморья до Белогорья [Текст] - М.: Эгмонт Россия ЛТД., 2017. Стр.118.

В конце концов рыцарь (волшебным образом спасшийся) возвращается, низвергает Бургомистра и его помощников, заключает их в темницу, и берёт власть в собственные руки.

В России образ дракона заставляет задуматься над тем, что является источником жестокости. Эти истоки есть в каждом человеке и борьбу нужно начинать с себя. Пока каждый человек не уничтожит Дракона внутри, он так и будет находиться под его властью.

В Китае дракон, является важнейшей культурной иконой и духовным знаком китайской национальности.

2. Культурный код феникса в русской и китайской культуре

Феникс, это царь всех птиц в китайской культуре. Образ феникса хорошо запечатлен в древних книгах. В «Шань хай цзине» написано, «Еще в пятистах ли к востоку [находится] гора под названием гора Киноварной пещеры. Оттуда вытекает Киноварная река. водится птица. Она похожа на петуха, пятицветная, с разводами. Называется феникс (фэнхуан)»⁷⁹.

Культура Феникса является истоком китайской культуры Чу и присутствовала на протяжении всего ее развития. Культуру Чу также можно назвать культурой Феникса.

Прототип девятиглавой птицы взят из «Шань хай цзин - Великой дикой северной классики», которая была написана народом Чу в период Воюющих государств, «Девять голов с человеческими лицами и птичьими телами. Его зовут Цзю Фэн»⁸⁰. Чтобы преувеличить божественность феникса, чу представляли феникса как «девятиглавую птицу». Это подтверждает, что Чу была родиной феникса.

В древние времена первобытные племена имели свой собственный клановый культ или тотем, самыми могущественными из которых были народ ся, поклонявшийся дракону, и народ инь-шан, поклонявшийся фениксу. По мере того,

79 Каталог гор и морей (Шань хай цзин). М., 1977. 22с.

80 袁珂. 山海经校注 {M} 上海: 上海古籍出版社, 1993. Юань Кэ. The Annotated Shanhaijing {M} Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1993.

как продолжали мигрировать, постепенно сформировалось наследие поклонения драконам на севере и фениксам на юге.

Поклонение фениксу в южном Китае началось с поклонения народа Чу своему предку Чжуронгу. Историк, писатель и мыслитель династии Западная Хань Сыма Цянь описывал Чжуронга как «способного раскрыть свет неба и земли». Цюй Юань, поэт и государственный деятель государства Чу в период Воюющих государств, начинает свой «Ли Сао» с гордого заявления: «Мой предок - Чжуронг»⁸¹. В книге «Тонг белого тигра - пять элементов» говорится, что «предок Чжуронг был воплощением феникса»⁸². Эта сверхъестественная и божественная птица известна как царь птиц - феникс.

В период Весны и Осени и Воюющих государств народ Чу довел свою веру в культуру феникса до пика. Изображение Феникс встречается в ритуалах, оружии, архитектуре, литературе и искусстве, предметах быта, свадебных и похоронных церемониях. Вера в феникса всегда была частью культуры Чу, а культура феникса стала одной из уникальных достопримечательностей благоприятной культуры Китая, что привело к формированию длительной модели народной веры в дракона и феникса. По словам Чжун Янбо, феникс - это знамя чуской культуры и изюминка чуской культуры.

Чжун Янбо был руководителем отдела новостей и руководителем отдела литературы и искусства отдела пропаганды в Цзинчжоу, Китай, и директором бюро радио и телевидения Цзинчжоу. В свободное время он посвящал себя изучению культуры Феникса на протяжении десятков лет. В 1997 году он начал изучать происхождение культуры феникса и культуры Чу, задумал и создал легендарные рисунки феникса на земле, а после 10 лет тяжелых испытаний составил классический труд по исследованию культуры Чу - «Атлас китайского феникса»⁸³.

Провинция Хубэй в Китае является родиной феникса. 21 поколение императоров

81 屈原, 离骚, 中国历代文学作品选上篇第一册 (A), 上海古籍出版社, 2002. Цюй Юань, Ли Сао, Избранные произведения китайской литературы сквозь века, книга I (A), Шанхайское издательство древних книг, 2002.

82 钟肇鹏. 白虎通义[J]. 中国史研究, 1990 (004): 137-148. Чжун Чжаопэн. Бай Ху Тун И [J]. Исследования по истории Китая, 1990 (004): 137-148.

83 钟扬波. 中华凤凰图典: 中国林业出版社. 2009年7月. Чжун Янбо. Атлас китайского феникса: Китайская лесная пресса. Июль 2009.

династии Чу в течение 411 лет строили свою столицу в городе Цзяньань, в десяти километрах к северу от Цзинчжоу, Цзинчжоу - настоящая столица феникса.

Как видно, феникс, как и дракон, является сочетанием реальности и воображения, вымышленным божественным существом. Он сочетает в себе характеристики многих животных, включая змей, рыб, венг, драконов, черепах, ласточек и кур, и представляет собой самые красивые части различных животных в природе, собранные вместе и переплавленные в художественную форму.

Король птиц в древней китайской легенде - феникс, самец по имени «фен (凤)», самка по имени «хуан(凰)», (широко известная в европейской и русской культуре как феникс), обычно используемая для обозначения благоприятного, феникс является символом благоприятной гармонии, с древних времен он был важным элементом китайской культуры.

В истории и в реальной жизни феникс, подобно дракону, является мостом между человеком и Богом. Люди используют драконов и фениксов для общения с природой. Феникс - это божественное животное, созданное человечеством первобытного общества для выражения преданности, восхищения и поклонения богам. Феникса связывают с огнем и солнцем, также птица олицетворяет тепло, дающее хороший урожай. Это и символ солнечного света, и символ лета, а также тепла и огня. Поклонение солнцу и птицам способствовало рождению важного образа китайской культуры-феникс.

Китайский облик существа значительно отличается от европейского аналога: у него голова петуха, спина ласточки, его крылья — ветер, хвост символизирует деревья и цветы, его ноги — земля. Он пятицветен, что символизирует пять добродетелей.

Феникс может обозначать выдающийся талант. В поэзии известного чуского поэта Цюй Юаня феникс часто используется как символический образ, обозначающий мудрого и способного человека.

Панг Тонга, знаменитого военачальника времен Троецарствия, называли «птенец феникса», поскольку его одаренность была сравнима с талантом Чжугэ Ляна, стратега, изобретателя и писателя в Древнем Китае.

Феникс - это символ радости и счастья в фольклоре. Это отражается в одежде, еде, жилье и транспорте, например, ношение короны феникса, обуви феникса, вырезание из бумаги и вышивание - все это отражает стремление людей к лучшей жизни и погоне за счастьем.

В китайском языке есть устойчивое выражение, «Феникс Нирваны». Слово «нирвана» - это фонетический перевод китайского слова, изначально буддийского термина, означающего угасание, небесную степень, тишину, освобождение и круговую тишину.

Известный китайский теоретик эстетики Чэнь Чи-юй назвал его важным достижением в изучении народной культуры и великолепным шедевром для классической коллекции.

Говорят, что в Индии, на родине буддизма, существовала священная птица, которая раз в 500 лет сжигала себя до смерти, затем возрождалась в пламени и возносилась через это испытание. Это и есть нирвана. Когда буддизм был представлен в Китае во времена династии Восточная Хань, его учения и идеи также начали сливаться с китайской культурой. Таким образом, феникс в китайском языке также приобрел культурный образ возрождения через огонь.

В древнерусской культуре сложился мифологический образ аналогичный феникс -- Жар-птица. Жар-птица - священная птица русской восточнославянской мифологии, согласно которой каждое ее перышко сияет странным ослепительным светом, света одного крошечного перышка достаточно, чтобы осветить темную комнату, как много свечей.

Согласно славянской мифологии, она является воплощением бога грома и дождя и приходит из очень далекой страны, волшебной и плодородной земли, рая, о котором давно мечтали.

У неё красивый голос, и когда она поет, из ее клюва падает жемчужины, а ее песня может исцелить раненого и вернуть зрение слепому. Ее оперение сияет голубым светом, корни перьев - малиновые, а все тело напоминает пылающий огонь. Очевидно, что русская жар-птица имеет глубокую связь с огнем. Это похоже на западную бессмертную птицу. Западное слово Феникс, греческого происхождения

и означает красный, цвет огня. В греческой мифологии он был размером с орла и имел золотое и красное оперение, которое было блестяще окрашено.

Мы полагаем, что жар-птица, возможно, первоначально возникла в славянском поклонении солнцу. В русском языке жар-птица является символом счастья. Например, «Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке»⁸⁴, «Жар-птица»⁸⁵. В русских славянских народных сказках жар-птица является объектом упорных поисков многих воинов, и тот, кто сможет увидеть или поймать эту птицу, будет счастлив. Жар-птица приютит хозяина теплом своей жизни, но как только почувствует безразличие хозяина, улетит или медленно умрет в своей клетке, ее перья станут тусклыми, а счастье - далеким от хозяина.

Поймать эту птицу нелегко, и герою рассказа постоянно приходится преодолевать множество трудностей и лишений, и в конце концов ему приходится заманить ее в клетку с помощью ее любимой пищи - золотого яблока, а не ловить ее прямо руками. Русская пословица гласит, что «счастье как жар-птица - не каждому дается».

Таким образом, становится ясно, что в русской сказке обретение счастья требует перенесения страданий. Это также отражает разный образ мышления русского и китайского народов: китайцы ценят проникновение счастья в повседневную жизнь, в то время как русские подчеркивают необходимость выдержки и страданий перед достижением счастья.

Как и бессмертная птица в западной культуре, жар-птица имеет свойство возрождаться, воскресать. Разница в том, что она умирает каждую осень и возрождается весной, в то время как на Западе феникс возрождается в 500-летнем цикле самосожжения.

Образ Жар –птицы в сказке П.Ершова «Конёк –горбунок» -1. Это действительно чудесная птица, которая прилетает из тридцатого царства, у неё красивое золотое оперение, её почти невозможно поймать. 2. Не исключение, что Жар –птица в сказке дана и как олицетворение солнца, наступление рассвета, приближение зари,

84 Афанасьев А. Н. Народные русские сказки [М]. Directmedia, 2014. 168.

85 Бальмонт К. Жар-птица. Свирель славянина [М]. Strelbytskyy Multimedia Publishing, 2018.

3. О том, что Жар –птица – воплощение мечты о счастье главного героя ничего не сказано. Иван поднимает и берёт перо Жар -птицы как красивую, яркую вещь, он использует это перо для того, чтобы осветить в тёмное время суток конюшню.

4. Жар-птица как отражение природного явления шаровой молнии.

Таким образом, существует 3 гипотезы объяснения роли образа Жар –птицы в сказке П. Ершова «Конёк – горбунок»:

- чудесная птица
- олицетворение огня, света, солнца
- шаровая молния (природное явление)

Но это тоже всего лишь что –то страшное, необъяснимое, приносящее горе, как необъяснимое явление шаровой молнии. Писатель вводит этот образ для того, чтобы показать, как что –то необъяснимое в жизни простого народа становится препятствием к спокойной счастливой жизни. Например,

«И толкует сам с собой,
Разводя вот так рукой:
"ТЬфу ты, дьявольская сила!
Эк их, дряней, привалило!»

Иван не с восхищением и радостью говорит о прилёте птиц, а наоборот называет их «дьявольской силой» и «дрянью». А всё страшное и необъяснимое крестьяне относили к чертовщине. И перо Жар-птицы не приносит Ивану счастья, а приносит только одни беды, как предупреждал Конёк -горбунок.

Подводя итог, можно сказать, что между «феникс» и «жар-птица» в русской и китайской культуре есть много различий: с точки зрения образа, оба являются сочетанием реальности и воображения, и у обоих птица является главным предметом. Однако разный культурный фон, национальная психология и эстетические взгляды России и Китая породили разные культуры «феникса».

3. Культурный код лисы в русской и китайской культуре

Другим важным мифологическим образом русской и китайской мифологии является лиса. В китайской культуре до династий Вэй и Северной Цзинь образ лисы

воспринимался положительно, а девятихвостая лиса когда-то считалась благоприятным зверем, но именно в этот период стали появляться романы о демонах-лисах, где лисы могли приобретать человеческий облик.

В стихотворении известного поэта династии Тан Бай Цзюйи «Древний курган лисы - предостережение против похоти»⁸⁶ Дачжи и Баоси сравниваются с «демонами-лисами», что косвенным образом повлияло на создание последующих «Легенды о Фэн Шэне» и изображение демонов-лисов в «Путешествии на Запад». Помимо этого, школа Чэн-Чжу объективно способствовала формированию уникального культурного символа и восприятия лисы.

Когда речь заходит о древнем восприятии лисы, важно упомянуть девятихвостую лису, распространенную в китайской мифологии и легендах. Хотя большинство людей сегодня рассматривают девятихвостую лису как «демонического зверя», первоначальный образ девятихвостой лисы был образом благоприятного зверя. Как следует из названия, девятихвостая лиса - это лиса с девятью хвостами, а древние считали, что девять - это высшее число ян, с положительными коннотациями, такими как величие, изобилие, достоинство и процветание.

Наиболее раннее упоминание о девятихвостой лисе содержится в «Шань хай цзин»: «Ещё в трехстах ли на востоке есть, говорят, гора Цинцю. На солнечной её стороне много нефрита, на теневой - много камня цинху. Там есть животные, по виду - такие как лиса, но с девятью хвостами, голоса их похожи на /плач/ младенцев».⁸⁷ Согласно «Шань хай цзин», девятихвостая лиса, чей рев как крик младенца, способна пожирать людей, а поедание ее плоти защитит их от демонических и злых духов. Поскольку плоть Девятихвостой лисы может отгонять злых духов, можно сделать вывод, что хотя Девятихвостая лиса может есть людей, она не является демоном.

В современном китайском менталитете лиса иногда изображается как

⁸⁶ 白居易. 古冢狐—戒艳色也 [EB/OL]. 2020-09-21. <https://so.gushiwen.org/shiwen/08baf71912e1.aspx>. Бай Цзюйи. Древние курганные лисы - откажитесь и от вульгарных цветов [EB/OL]. 2020-09-21. <https://so.gushiwen.org/shiwen/08baf71912e1.aspx>.

⁸⁷ Алимов И. А. Китайский культ лисы и «Удивительная встреча в Западном Шу» Ли Сянь-миня [J]. Петербургское востоковедение, 1993 (3): 228.

негативное животное, например, идиома «Друзья лисы, приятели собаки», которая в основном используется как метафора для друзей, которые не делают свою работу должным образом; мощный тигр в идиоме «Лиса пользуется могуществом тигра» в основном рассматривается как человек, обладающий властью, в то время как лиса в основном рассматривается как хитрый приспешник. Это усиливает в сознании людей образ лисы как хитрого и коварного человека.

В Китае старого и хитрого человека часто называют «старой лисой». Кроме того, лиса также может использоваться как метафора для описания сладострастной внешности женщин.

Мы считаем, что этот культурный феномен является социальным и культурным впечатком, оставленным развитием китайского общества, и что лиса трактуется как особенный и негативный культурный символ, который был глубоко внедрен в культурную ДНК китайской нации, формируя тем самым специальный культурный символ с многогранными коннотациями.

Лиса в русской мифологии, в русской народной сказке, в литературной сказке А. Толстой «Приключения Буратино или Золотой ключик» (Лиса Алиса).

Лиса в русской традиции не обладает волшебными свойствами, а представляет собой дидактический образ, демонстрирует набор определённых характеристик, включающих в себя представления о феминности. Именно через женский образ в культуру транслируется возможность заменить силу умом, хитростью и изворотливостью, показана мощь внешней привлекательности. Всего и всегда лиса добивается своими силами, порой не задумываясь о морали.

Лиса занимает очень скромное место в славянской мифологии. Мы не найдём статей о ней в таких фундаментальных книгах, как «Славянская мифология» (М., 1995) и «Символика животных в славянской народной традиции» А. В. Гуры (М., 1997). Между тем в русских сказках о животных она выдвинулась на первое место.

Русские привыкли воспринимать лису как необычайно хитрое животное. Хитрость – это порок, поскольку она держится на обмане. Сказочная лиса часто воспринимается как персонаж отрицательный.

«Лиса, – пишет Э. В. Померанцева, – один из основных действующих лиц в

сказках... Она рисуется в основном как льстивая, хитрая обманщица. И называет её сказка соответственно: лисичка-сестричка, кума-лиса, Лиса Патрикеевна, лиса-краса, лисица-масляная губица, лиса-ласковые словеса. Она обманывает волка, петуха, медведя, выманивает птенцов у дрозда, губит зверей в яме и т. д. Однако в ряде сказок её побеждает человек – в конце концов она вместо обманом вытребованной невесточки получает в мешке собаку, собаки её раздирают, человек её убивает и т. д. Народное нравственное чувство восстаёт против хитрости и обмана и приводит в сказке к победе над ними человека»⁸⁸.

Ещё более непривлекательную характеристику сказочной лисы дал В. П. Аникин. Он писал: «Лиса – притворщица, воровка, обманщица, злая, неверная, льстивая, злопамятная, ловкая, мстительная, хитрая, корыстная, расчётливая, жестокая. В сказках она всюду верна этим чертам своего характера»⁸⁹. Автор этих слов подчёркивал исключительно отрицательную природу лисы в русских сказках. В другом месте он указывал: «Лисица всюду в сказках верна самой себе. Её хитрость передана в пословице: “Когда ищешь лису впереди, то она позади”. Она изворотлива и лжёт направо до той поры, когда лгать уже нельзя, но и в этом случае она нередко пускается на самую невероятную выдумку. Лисица думает только о своей выгоде. Если сделка не сулит ей приобретений, она не поступится ничем своим. Лиса мстительна и злопамятна»⁹⁰.

Лиса в сказки «Буратино» – хитрая, аферистка и обманщица. Цель лисы – выкрасть деньги Буратино. Лиса Алиса появляется в повествовании внезапно. Она извечная спутница подслеповатого ленивого хулигана – кота Базилио. В отличие от своего компаньона, Алиса проявляет лисью хитрость и хватку. Дамочка смекалиста, предусмотрительна и не готова упустить свое. Впервые Буратино видит ее на пыльной дороге и откликается на умильный призыв героини.

Лицемерная лиса носит костюм бродяги, но демонстрирует замашки настоящего эстета, ведь ее натура диктует быть королевой в любом положении. Вместе с котом она рассказывает мальчику о фантастическом Поле Чудес в Стране Дураков и

88 Померанцева Э. В. Русская народная сказка. М., 1963. С. 78.

89 Аникин В. П. Русская народная сказка. М., 1977. С. 62.

90 Аникин В. П. Русская народная сказка. М., 1977. С. 57).

возможности вырастить денежное дерево, посадив пять золотых.

Однако в русских народных сказках лиса не всегда выступает как отрицательный персонаж. Хотя она и хитрая, изворотливая, часто ставила впросак своих противников, а то и друзей, но злой её назвать не получается. Пособить тоже могла, Бухтана Бухтановича за царскую дочь сосватала за жизнь свою и жизнь детушек своих. Не только Бухтан её добрым словом помнил, но и люди её ласково нарекали лисицей, Патрикеевной, сестрицей, кумой. А кума – это почтительное обращение. Славяне почитали лису, ведь она – спутница и воплощение Макоши – богини судьбы и урожая. Лиса – Зверь Макошев. Время лисы – начало и середина зимы. Связывали с кумой зимнюю стужу, болезни и немочи, вызываемые холодом – это сказывалось родство с Марой, богиней зимы. Рыжую шкурку с огнём сравнивали, а за бурый оттенок – с грозой тучею. В Сибири предрассветный сумрак, когда солнечные лучи окрашивали небо в темно-оранжевый цвет, назывался лисьей темнотой. Цвета Патрикеевны – красный, рыжий, коричневый.

И образ Лиса в сказках «Снегурушка и лиса» и «Кузьма Скоробогатый» очень сложно, это указывает что, на некоторую противоречивость этого образа. И его нельзя расценивать как исключительно отрицательный. Здесь лиса умна, с одной стороны, возмущаются её поведением, а с другой, в какой-то мере и любят её хитроумными проделками. Тем более, если речь идёт о проделках, которые она устраивает с глупцами. Такие проделки выглядят как наказание этим глупцам.

4. Культурный код змеи в русской и китайской культуре

Другим значимым обитателем бестиария в русской и китайской культуре являются змеи. «Змея» как самый древний символ божественности широко присутствует в древнейших верованиях по всему миру. В индуистской мифологии кольчатая змея символизирует реинкарнацию и происхождение всей вселенной, в то время как в Древнем Египте кольчатая змея представляла собой единство четырех богов вселенной; на Западе змея воспринималась как жадный, соблазнительный демон; а в примитивных китайских верованиях змея символизировала плодородие, смерть, возрождение, дождь и засуху.

Символические значения этих змеиных символов со всего мира связаны с их национальными представлениями о вере.

Животные получают вторичные атрибуты через расширение своих природных свойств. Из природных свойств змеи: 1. змея - холоднокровное животное, которому необходима спячка; 2. змея угрожающая и агрессивная - устрашающая на вид, стремительная, свирепая и ядовитая. 3. жизненные атрибуты змеи - хороша в размножении, имеет внешнюю форму, напоминающую мужские гениталии; 4. универсальность змеи - расползающаяся или свернувшаяся, передвигающаяся по дорогам или по воде, с многочисленными отметинами и т.д. Эти же природные атрибуты можно вывести из символического значения змеи - размножение, смерть, возрождение, а также дождь и засуха.

Из этого можно сделать вывод, что знак змеи формировался путем расширения ее собственных природных атрибутов и наложения социальных убеждений и философских концепций на змею как предмет, придавая ей двойной акцент мистического символизма.

Наиболее типичная привязка к знаку змеи - это мифологические фигуры героев «Шань хай цзин» Фукси и Ньюа. Прежде всего, образ Фукси и Ньюа - это соединение человека и змеи, которое отражает даосскую философию единства Неба и человека.

Все главные герои этих мифов - человекообразные и змееподобные. Образ Ньюа, получившего тело змеи, тесно связан с тем, что змеи обладают цепкой жизненной силой и плодовитостью, являясь символом расцвета и вечной передачи жизни.

Помимо Ньюа, древние мифологические фигуры, такие как Желтый император и Западная королева-мать, также несут на себе образ змеи. Согласно статистике, в «Шань хай цзин» записано 138 фигур, связанных с формой змеи, что свидетельствует о поклонении и почитании змеи предками. В большинстве этих мифов змея имеет смысловые образы репродуктивной жизни, святой добродетели и долголетия.

С другой стороны, черты этих знаков являются свойствами самих животных, и аллегорическое значение самих животных, таким образом, переносится на черты

знаков, сливая их в один образ и, таким образом, придавая знакам божественное наложение и подчеркивание.

Другое типичное изображение знака змеи, это дракон, интерпретируется как маленький дракон в «Shuowen Jiezi»⁹¹. Очевидно, что змею и дракона нельзя полностью отделить друг от друга даже в сегодняшнем представлении.

Дракон следует за туловищем змеи и развивает его, постепенно добавляя рога, свиное рыло, птичьи крылья, тигриные когти и рыбий хвост, чтобы синтезировать его, объединяя наземных и водных существ, и через эти элементы божественность дракона еще больше подчеркивается в превосходстве над змеей.

Образ змеи, с сегодняшней точки зрения, имеет три слоя значения: во-первых, сам образ, то есть «змея» - это животное; во-вторых, это вторичность змея, добавление элементов человека и змеи, или животного и змеи - добавление функции или божественности - чтобы прийти к аллегорическому значению «змеи»; в-третьих, парадоксальная странность, созданная соединением чужеродных объектов, которая, конечно, рассматривается сегодняшними глазами, что означает, что древние животные символы были отложены во времени, и когда эти животные символы пересекаются во времени, они дают различную реакцию в зависимости от времени и пространства, в котором находится и думает зритель.

Аллегорическое значение таких образов снова намекает на поклонение богам предков и природе в традиционных сельскохозяйственных обществах.

Змея тоже имеет символическое значение «коварный, ядовитый и лживый» в китайской культуре, например китайские фразеологизмы:

一朝被蛇咬，十年怕井繩 - Обжегся на молоке - дуешь на воду : пугаться вещей , похожих на те , что однажды принесли нам неприятности ;

打蛇不死，后患无穷-Если не убить змею сразу, это доставит много хлопот в будущем

佛口蛇心-Говорить одно, а думать другое. Кривить душой (речи Будды, мысли змей)

91 许慎. 说文解字[M]. 艺术中国网, 2012. Сюй Шэнь. Shuo Wen Jie Zi [M]. ArtChina.com, 2012.

На основе проведенного анализа мы попытались сделать следующие выводы о возможности и рациональности формирования культурного кода змеи.

1. символизация социальной идеологии; 2. трансформация текстов словарного типа; 3. трансформация символов и пространства; 4. трансформация символического значения, вызванная самим животным; и 5. временная природа, которую имеют традиционные символы.

Оказывается, что змей в сказке, в подлинной народной русской сказке, никогда не описывается. Мы знаем, как выглядит змей, но знаем это не по сказкам.

свернувшаяся змея использовалась как символ осторожности, благоразумия и здоровья, в то время как ползущая змея была символом совести, страдания, бунта или неблагодарности. Ползущая змея - знак страданий, бунта или неблагодарности.

Резюмируя значение змеи в русской идиоме, нетрудно заметить, что положительная оценка змеи постепенно переходит к отрицательному значению. В жизненном опыте людей, благодаря повадкам змеи и ее внешнему облику, образ змеи в мифах, пословицах и баснях в основном негативный - коварство, неблагодарность, хитрость и вероломство. Например:

1. Сколько змею ни держать, а беды от неё ждать. 好心没好报
2. Коварный (хитрый), как змея. 像蛇一样阴险 (狡猾)
3. Извиваться, как змея. 像蛇似的兜圈子, 耍滑头
4. Пригреть змею на груди. 胸暖僵蛇, 关爱忘恩负义的人
5. Змею обойдёшься, а от клеветы не уйдёшь. 躲得过蛇, 却躲不过诽谤
6. Прост, как свинья, а лукав, как змея. 呆傻如猪, 奸诈如蛇
7. Лыстец под словами, змей под цветами. 舌下的献媚, 花下的毒蛇
8. Змея, подколотная. 阴险毒辣之人

В русской литературе змея богата семантическим значением, от негативного образа отталкивающей, злобной и хитрой змеи до позитивного образа умной и мудрой змеи.

В русском фольклоре змей (змея Горыныч) является значимой демонической фигурой, в основном в контексте борьбы, в которой праведный герой побеждает

змея, чтобы выразить идею о том, что зло не может победить добро. В русских сказках змей - это в основном многоголовое чудовище с тремя, шестью, девятью или двенадцатью головами, иногда летающее. Например, «Прилетел змей, начал виться над царством»⁹², «вдруг видят, в версте от них летит змей»⁹³. Кроме того, в русских сказках змея также является животным с огнем, «Летит на него лютой змей, огнем палит, смертью грозит»⁹⁴. «Тут змея испустил из себя пламя огненное, хочет сжечь Царевича»⁹⁵. В русских сказках изрыгание огня является обычным угрожающим приемом змея, и иногда царь, полный яростной борьбы, сравнивается с огненным змеем.

В русских сказках змея также несет образ воровки. Во многих сказках змей крадет мать или невесту главного героя и специализируется на краже женщин. В «Егорий и Олисафия»⁹⁶ после того, как змея украла женщину, главный герой встречает трех змей и проходит через три испытания, прежде чем ему удастся спасти украденную женщину.

Это показывает значение числа три в русской культуре. Во многих русских народных произведениях, включая религиозные легенды и стихи, присутствует победа героя над змеем, демонстрирующая его храбрость, находчивость и праведность, что показывает культурное значение победы над змеем в русской культуре, а также придает змею семантическое значение зла, лицемерия и свирепости.

Помимо негативных коннотаций, змея также положительно оценивается в русской культурной традиции и является воплощением мудрости в русском сознании. Например, «Мудрый как змей».

Драконы и змеи считались символами зла в России с христианских времен. В Библии символы змея и дракона упоминаются как "сатана", "демон" и часто как проявление злых сил.

В этом отношении «дракон» и «змей-демон» в православной церкви по сути

92 Афанасьев А. Н. Народные русские сказки [М]. Directmedia, 2014. Стр 116.

93 Афанасьев А. Н. Народные русские сказки [М]. Directmedia, 2014. Стр 546.

94 <https://pandia.ru/text/81/499/57869.php>

95 Афанасьев А. Н. Народные русские сказки [М]. Directmedia, 2014. Стр 562.

96 <https://eifs.ru/egoriy-tsarevna-i-zmey/>

такие же, как и в других школах христианства.

Согласно нашему анализу, образ змея уходит корнями в лесные пожары, пережитые первобытными людьми славян в древние времена, поэтому многие описания «змеиного демона» часто включают сцены огнедышания;

Во-вторых, поскольку древние люди одновременно боялись и поклонялись всем видам природных явлений, особенно стихийным бедствиям, они создали негативный образ «змей Горыныч»: мощной силы, способной вызывать пожары, гром, молнии, бури и другие стихийные пожароопасные явления.

Различные «змеиные демоны» русского фольклора часто играют роль злодеев, нередко похищающих самых красивых женщин. Эти эпизоды могут иметь свое происхождение в славянских ритуалах молитвы о хорошем урожае, а русский фольклор о «змеином демоне», просящем женщин в качестве подношений, отражает традиционные ритуалы древних славян.

Сравнительное исследование культурных коннотаций знаков змей в России и Китае показывает, что символические коннотации змей также демонстрируют значительные различия, обусловленные природными, географическими, фольклорными, религиозными и эстетическими ценностями разных народов.

5. Культурный код медведя в русской и китайской культуре

Медведь - это русский хозяин русского леса (царь леса), известный как сладкоежка (сладкий едок), лакомка (гурман) и "жених" девичьей мечты. Он не менее важен, чем китайская панда. Национальным достоянием России является бурый медведь, чья сила и спокойствие очень близки русскому характеру. Это также отражено в ряде русских пословиц и фраз.

Например, пословица: Два медведя в одной берлоге не живут.

Хозяин в дому, что медведь в бору;

Медведь неуклюж, да дюж;

Видеть медведя во сне- (Видеть во сне медведя означает, что состоялась свадьба).

и т.д.

Медведь любим россиянами и является важным персонажем фольклора, сказок

и картин. Медвежонок Мишка (медведь Мишка) - это не только персонаж фольклора, сказок и картин, но и персонаж в виде медведя. Медведь Мишка - это не только любимая игрушка детей, но и популярный российский талисман. Он был талисманом 22-х Олимпийских игр, проходивших в Москве в 1980 году. Медведь Мишка был талисманом 22-х Олимпийских игр, проходивших в Москве в 1980 году. В России предпочтение, отдаваемое медведям, также отражается в их именах.

В России предпочтение, отдаваемое медведям, также отражается в именах людей. «Имя медведя» и «имя медведицы» (меввежьи фамилии) используются более широко. Например, фамилии, образованные от медведь: Медведев, Медведков, Медведников. Фамилия нынешнего премьер-министра России - Медведев.

В русских народных сказках о животных медведь, как правило, лесной силач, неповоротливый, наивный и добрый.

В сборнике А. Н. Афанасьева «Русские народные сказки» часто встречается образ медведя: «Кот и лиса», «Медведь, собака и кошка», «Мужик, медведь и лиса», «Звери в яме», «Кот и баран», «Медведь», «Зимовье зверей», «Теремок мышки», «Лесной гнёт». В таких сказках медведь имеет такие прозвища: Михаил Потапович, Михайло Иваныч, Топтыгин, а это свидетельствует о том, что народ относился к медведю с уважением, называл как человека по имени, отчеству и фамилии.

В сказках «Кот и лиса», «Кот и баран» Михайло Иванович оказался почитаемым персонажем среди других лесных жителей, но трусоватым и глупым. В сказке «Медведь, собака и кошка» медведь помогает бездомной и голодной собаке найти пропитание, а затем и вернуться к хозяевам. Здесь медведь добрый, отзывчивый, понимающий и хитрый. «Самый большой цикл сказок о медведе - о соперничестве или контакте его с человеком, где медведь остаётся в дураках». Глупость медведя проявляется в сказке «Мужик, медведь и лиса». Все попытки медведя взять верх над человеком или погубить его - безуспешны. Медведь одурачен при дележе «вершков» и «корешков» из-за своей ограниченности, если бы он знал, как надо использовать такие простые вещи, как репа, он не попал бы впросак.

В компании с другими зверями медведь трусоват и несообразителен. В сказке «Звери в яме» медведь из-за собственной глупости поплатился собственной

жизнью: «разорвал своё брюхо и достался лисе на обед и ужин». Желая поглядеть на мужа лисы, бурмистра из сибирских лесов - кота, медведь в сказке «Кот и лиса» прячется на дерево, но, испугавшись урчащего кота, падает и едва уносит ноги. А в сказке «Медведь и петух» лесной зверь умирает от страха перед домашними животными.

Только в «Теремке» медведю нечего бояться, он давит всех собравшихся под одной крышей. В этой сказке медведь очень сильный, но глупый, и поэтому его сила приносит только вред.

Таким образом, медведь в народных сказках наделён силой, но в тоже время он глуп и труслив.

Медведей также часто можно встретить в известной русской литературе. Есть комедия Чехова под названием «Медведь».

В ней рассказывается история одной помещичьей семьи в старой России, в которой претенциозная вдова Попова, вынужденная пожизненно содержать своего мужа, который не был ей верен при жизни, сталкивается с грубым и наглым ветераном войны Смирновым, который врывается в дом и требует долг.

Во время ссоры Попова называет Смирнова «глупым медведем», что имеет комический эффект и отражает любовь русских к медведям.

В их литературных произведениях у медведя так же проявляется простодушие, наивность, сила и жестокость. В сказку К. Д. Ушинского «Плутиска кот» образ медведя как силы и жестокости : «Вот Миша крепился-крепился, да как хватит на каждую лапу по волку, так запели они Лазаря»⁹⁷.

В произведениях Н. И. Сладкова часто встречается образ медведя, в рассказе «Медвежий характер» медведь бывает разным: «Вот и сам, своими глазами, видел медведя. А если кто спросит, какой же у него нрав, я, как и другие охотники, буду чесать в затылке. Кто его разберёт! То свиреп и зол, как волк, то игрив, как лиса, то труслив, как заяц. Но одно бесспорно: интересный зверь!»⁹⁸.

В рассказе «Друзья - товарищи» у медведя пропадают друзья, на помощь ему

97 <http://skaz-ka.ru/?two=9048&three=699703>

98 <https://vogelz.ru/rassказы/sladkov-n-i-v-gorah/medvezhiy-harakter>

приходит филин. Он узнает, куда они подевались и понимает, что у медведя и друзей - то нет.

В сказку «Краденое солнце» К. И. Чуковского. Медведь единственный, кто может сразиться с Крокодилом (животным-пришельцем, ведь он не обитает среди животных лесной полосы), все долго уговаривают его совершить подвиг. Делает он это с неохотой: «Но медведю воевать неохота.» И только лишь в виду личной нужды, пропажи медвежат, он соглашается сразиться с крокодилом: «Уж он мял его и ломал его.»

В сказке «Топтыгин и лиса» медведь пришел к Айболиту, чтобы тот пришил ему хвост. Но какой? Лиса подсказала про павлиний хвост. Медведю понравилась эта идея, будет он ходить с таким шикарным хвостом, что всем зверям будет завидно. Но глупый и доверчивый медведь попал впросак, злую шутку сыграл с ним хвост павлина.

Есть также много рассказов о медведях в древней китайской мифологии, и образ медведя в древности очень отличается от образа медведя в современном сознании. История в «Шань хай цзин» об исцелении Дэйю от наводнений рассказывает о том, как Дэйю после женитьбы покинул дом, чтобы контролировать наводнения и превратился в черного медведя с огромным телом, чтобы открыть коварную гору Сюань Юань и пропустить наводнения, что дает начало истории о превращении Ся Юя в медведя.

В мифологии отец Юя, отец Цзю, после смерти превратился в желтого медведя, как записано в «Шань хай цзин»: «Император приказал Чжу Жунгу убить отца Цзю на окраине Юя, и отец Цзю превратился в желтого медведя и вошел в пропасть Юя»⁹⁹. В «Цзо Жуань - Седьмой год Чжаогуна» (Zuo Zhuan - The Seventh Year of Zhaogong) также говорится: «В прошлом, когда Яо предал смерти отца Цзю на горе Юй, его бог превратился в желтого медведя и вошел в пропасть Юй»¹⁰⁰.

Отношение китайцев к медведям также отражено в изображении чудовища Черного Медведя в «Путешествии на Запад», одном из четырех великих

99 Яншина Э М. Каталог гор и морей. Шань хай цзин[J]. 2004.

100 左丘明. 春秋左傳 (中)[M]. 五南圖書出版股份有限公司, 1996. Цзо Цю Мин. Весенний и осенний Цзо Жуань (на китайском языке) [M]. Five South Books Publishing Co.

классических китайских романов. Черный медведь, живший в пещере Черного Ветра на горе Черного Ветра, после многих лет культивации стал демоном и родился свирепым. Он хорошо владел копьем с черной кисточкой и украл рясу монаха, когда мимо проходили четыре монаха. Царь обезьян не смог вернуть рясу даже после нескольких схваток с ним, поэтому ему ничего не оставалось, как обратиться к бодхисаттве Гуаньинь, который помог ему усмирить его.

В современной китайской культуре медведь имеет уничижительную коннотацию, основным символом которой является «глупость, некомпетентность и слабак». Например, пословица «Лучше вырастить одного дракона, чем десять медведей» является метафорой, означающей предпочтение культивировать небольшое количество полезных талантов, а не набирать множество посредственных. Медведи часто используются для обозначения людей, которые некомпетентны.

В разговорной речи «Ты медведь», именно «Ты дурак», «Ты такой неудачник».

Из этого можно сделать вывод, что благодаря своему географическому положению, религиозным верованиям, мифам и легендам, социальной среде и историко-культурным различиям Китай и Россия создали свои собственные уникальные культуры животных.

Народы России и Китая наделяют животных многими культурными символическими значениями и особыми чувствами, но культурные коннотации и символические значения отличаются друг от друга. В основном это связано с различиями в привычках, социальной истории, природных условиях, религиозных верованиях, психологии, морали, ценностях и эстетике двух народов.

Приложение 2. Бестиарный код в бронзе эпохи Шан и Чжоу

Методический код и художественный код представлен в образе Таоте, Куй, Сюань-няо (волшебная птица). Среди них Таоте символизирует призраков и богов, Куй символизирует предков, а Феникс - тотем поклонения. Коннотация бестиарного кода изменилась с социально-экономическим и культурным развитием.

Например:



Таоте на дин из поздней династии Шан (Изображение Тао-те на бронзовых сосудах эпохи Шан (1554 - 1046 г. до н.э.). Национальный музей, г. Шанхай, Китай.



Бронзовый штатив с узором Шан Таоте
Местонахождение коллекции
№ 436, Восточный проспект Вэньмин,
район Вэньфэн, город Аньян, провинция
Хэнань, Китай



Трехногий двурогий бронзовый
треножник с мотивом Таоте, династия
Шан
Местонахождение коллекции
Музей Нанкина, Китай



Четырехногий треножник с мотивом
Таоте из династии Шан

Музеи
Исторический музей Шэньси



сосуд для вина, украшенный узором куй
Национальный музей, г. Шанхай, Китай.



Кувшин для вина, украшенный узором куй
Национальный музей, г. Шанхай, Китай.



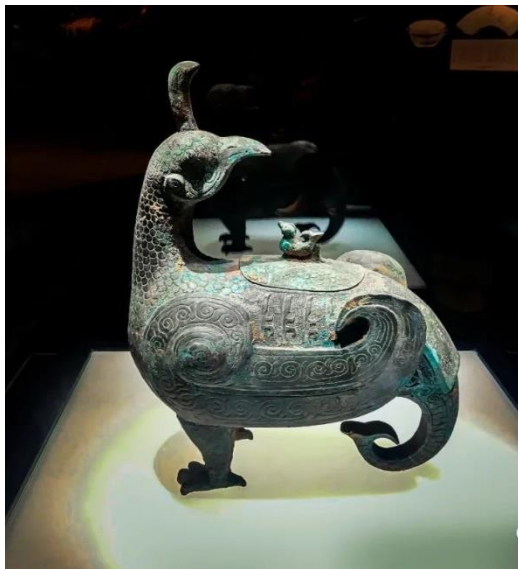
Бронзовая мотыга с изображением Куй
Местонахождение коллекции
Музей Хэнань



Бронзовый сосуд для вина с изображением птицы и феникса

Местонахождение коллекции

Музей провинции Хунань



Птица Феникс Зон

Место сбора

Музей Поли, Пекин



Птица Феникс Зон

Место сбора

Музей Поли, Пекин

Приложение 3. Памятники искусства скифов в «зверином стиле»

Скифский звериный стиль создал особый бестиарный мифологический код, передающий нам дыхание живой модели древнего космоса и мысль-жизни. Как особое художественное явление в культуре древнего мира, он повлиял на многие этнические культуры, передав им не только свою иконографию, но и заложенную в нее, как формула, древнюю космогонию.

Художественный код, основной образ искусства - благородный олень, изображенный в определенных, строго выдержанных позах - появляется на рубеже IX-VIII вв. до н.э. и исчезает во II-I вв. до н.э. В искусстве гуннской эпохи он встречается в трансформированном виде.

Объектом для изображения являются четыре группы животных:


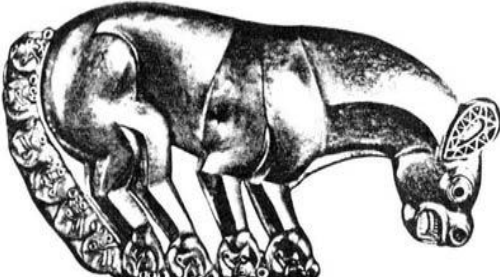
копытные (кабан, лось, олень, горный баран, лошадь),

хищники (кошачьи, волки)

птицы (в основном хищные)

фантастические животные

Например:

	<p>Бронзовое навершие в виде горного козла — символа благополучия мира. Красноярск. VII век до н.э.</p>
	<p>Скифская золотая пантера. Келермесский курган, VI век до н.э.</p>

	<p>Сцена терзания из первого Пазырыкского кургана украшала седельную покрывку скифо-сакского вождя, V — IV век до н.э.</p>
	<p>Изображение мифологического животного на скифской золотой пластине, украшавшей ритон. IV Семибратний курган, V век до н.э.</p>
	<p>Изображение мифических зверей на сармато-аланских золотых бляшках из Зильгинского городища. Северная Осетия. II — V вв. н.э.</p>

Приложение 4. Список художественных фильмов и сериалов, снятых по мотивам «Шан Хай Цзинь»

39 фильмов

1. «Раскрашенная кожа» 26 сентября 2008
2. «Три жизни, три мира: Десять миль персиковых цветков», телесериал, он вышел в 2017 году.
3. «Три жизни, три мира. Личный дневник», художественный фильм.
4. «Великая стена» фильм, 2016 году, режиссер Чжан Имоу,
5. «Удушьяющая сладость, заиндевелый пепел», это сериал вышел в 2018 году.
6. «Фантастические твари 2: Преступления Гриндельвальда», 2018

год компанией Warner и написанный Дж. К. Роулинг,

7. «Охота на монстра», мифологический блокбастер

Например:

	<p>«Раскрашенная кожа» 26 сентября 2008</p>
 	<p>«Великая стена» фильм, 2016 году, режиссер Чжан Имоу</p>
	<p>«Охота на монстра»</p>

30 телеспектаклей и мультфильмов,

связанных с «Шань Хай Цзин» в период с 2000 по 2022 год.

1. «Большой рыбе и Бегонии»,
2. «Маленькие Дверные Боги»,
3. «Возвращении Великого Мудреца»
4. «Mountain and Sea Baby» /«Горы и Дитя моря»




Например:

	<p>«Большой рыбе и Бегонии»</p>
	<p>«Маленькие Дверные Боги»</p>
	<p>«Возвращении Великого Мудреца»</p>

Приложение 5. Список компьютерных игр, созданных по сюжетам «Шан Хай Цзинь»

1. «Immortal Sword»
2. «Wonderful Legend 3».
3. «Шань Хай Цзинь OL»,
4. «Легенда о Шань Хай Цзинь»,
5. «Легенда о Шань Хай Цзинь Красная тень»,
6. «Миф о Шань Хай Цзинь»,
7. «Великий пустынный Shanhaijing»,
8. «Легенда о Бестиарии Шань Хай Цзинь»
9. «Легенда о Шань Хай Цзинь, Красная тень»,
10. «Легенды Сюань Юаня»
11. King of Glory.

Например:

	<p>King of Glory.</p>
	<p>«Wonderful Legend 3»</p>
	<p>«Шань Хай Цзинь OL»</p>

Приложение 6. Образы зверей-знаков бестиария «Шань хай цзин» в мультипликации и компьютерных играх

长右 Чанюй, 胜遇 Шэнюй, 羸鱼 Инюй, 軫軫 Линлин, 合窳兽 Зверь Нэюй, 化蛇 змея Хуа, 夫诸 Фу Чжу, 鱒鱼 Свиная рыба, 顛 Ён, 肥遗 Фэй, 獬豸 Биби, 薄鱼 Тонкая рыба, 猾鱼 Хуа юй, 蜚 Фи, 山獬 Шань Нуи, Нюйва 女娲, 长蛇 Чан Шэ, 凤凰 Фэнхуан, 鸾鸟 Луань-няо, 毕方 Би Фанг, 九尾狐 Девятихвостая лиса, 天狗 Тэнгу, 穷奇 Цюнци, 狰 Чжэн, 青龙 Лазурный дракон, 白虎 Белый тигр, 玄武 Чёрная черепаха, 朱雀 Красная птица, 杵杓 Таоу, 混沌 Хуньдунь, 饕餮 Таоте, 麒麟 Цилян, 白泽 Байцзэ, 刑天 Син-тянь, 狸力 Лили, 鸩 Чжу, 絜钩 Цего, 跂踵 Чиждон, 疠 Ли, 狙如 Цюйжу, 梁渠 Лянчу, Летучие рыбы 飞鱼, 鱼 Ran и 冉遗鱼, Данкан 当康, Мэн Хуай 孟槐, 乘黄 Ченг Хуанг

Например:

	<p>Лазурный дракон 青龙</p>
	<p>Девятихвостая лиса 九尾狐</p>



饕餮 Taotie



夔 夔



当康 当康